

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

V^e Année. N^o 1-2.

JANVIER-MARS 1936

4

SOMMAIRE

Assemblée générale.

Théâtres ou Cinémas (Ed. Autant).

Expositions de foyers.

Cluck et Piccini à Paris (V^{te} Ch. du Peloux).

Chronique.

Notes et Documents.

Questions et Réponses.

PARIS, LIBRAIRIE E. DROZ, 25, RUE DE TOURNON

La Société des Historiens du Théâtre fait appel à toutes les personnes s'intéressant au passé de la vie théâtrale, sous quelque forme que ce soit. La cotisation annuelle est de 100 francs (français) pour les *membres bienfaiteurs*, 50 francs pour les *membres fondateurs*, 20 francs pour les *membres adhérents*.

Les cotisations doivent être adressées au trésorier de la Société, 25, rue de Tournon Paris, VI^e; Compte postal : Paris 1699-87. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Fuchs, secrétaire, 26, rue de Stael, Paris, XV^e.

Correspondants : pour la Belgique, M. Henri Liebrecht, 8, boul. de Dixmude, Bruxelles ; pour la Suisse, M. Kuntz-Aubert, 11, boulevard Helvétique, Genève.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

V^e Année. N^o 1-2

JANVIER MARS 1936

4

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'assemblée générale annuelle de la société s'est tenue à la Sorbonne (Amphithéâtre Guizot), le 1^{er} février, à 17 heures, sous la présidence de M. Ferdinand Brunot, de l'Institut, Doyen honoraire de la Faculté des Lettres. Les membres sortants du Comité, MM. Chancereau, Chenu et Mlle Droz, ont été réélus pour une période de trois ans; les comptes du trésorier ont été approuvés.

Le secrétaire a donné lecture du rapport sur l'activité de la société pendant l'année 1935. L'effectif de la société est passé de 144 à 154 membres; il a été enregistré 18 adhésions nouvelles et 8 démissions. Ces résultats, tout encourageants qu'ils soient, ne permettent pas encore d'assurer la marche normale de la société; un nouvel effort de propagande s'impose à tous, malgré la difficulté des circonstances.

Le bulletin n'a donné lieu qu'à une seule critique : un membre, d'ailleurs particulièrement qualifié, a regretté qu'on s'y occupe trop d'érudition et pas assez de technique. Le secrétaire répond qu'il insérerait volontiers des articles relatifs à des questions techniques, s'il en recevait; il ne peut donc que transmettre aux personnes compétentes le désir, fort légitime, de notre confrère.

La société a été représentée au Congrès des Sociétés Savantes par deux communications, l'une sur l'organisation matérielle du théâtre municipal d'Amiens, l'autre sur la troupe circulante de Gallier de Saint-Gérard. Ces deux communications paraîtront au bulletin.

La Bibliothèque publiée sous les auspices de la société s'est enrichie de trois volumes importants : les thèses de M. Pierre Mélèze, sur l'information théâtrale au xvii^e siècle, et le premier volume du Recueil Trepperel (Sotties), publié par Mlle Droz. La Société peut être légitimement fière du nombre et de la valeur des volumes qui se sont réclamés de son patronage depuis sa fondation.

Après la lecture de ce rapport, le Président présente à l'assistance le sinologue bernois, M. Horst de Tscharnier, ancien professeur à l'Université nationale de Pékin, qui a bien voulu venir nous parler du théâtre chinois, cette forme d'art si raffinée et en même temps si déconcertante pour les Européens.

M. de Tscharnier, qui s'est pris d'un véritable amour pour ce théâtre, présente à l'assistance, qui emplissait tout l'amphithéâtre Guizot, un fort bel ensemble de projections et de disques, donnant une idée d'ensemble de la déclamation chinoise et de cette curieuse mise en scène, toute symbolique, se passant complètement de décors, et réduisant les accessoires et la figuration à quelques signes abstraits.

Nous eûmes aussi la rare bonne fortune d'entendre un authentique violon chinois et des chants exécutés par deux étudiants chinois de la Faculté des Lettres. A tous, conférencier et exécutants, la société doit une bien vive reconnaissance, ainsi qu'à M. le Doyen et à M. le Recteur, qui ont bien voulu lui permettre d'utiliser une salle de la Sorbonne pour cette réunion.

THÉÂTRES ou CINÉMAS

Un recueil édité par L. Morancé, rue de Fleurus, rassemble 39 planches reproduisant des ensembles constructifs de neuf salles de Théâtre et de Cinéma.

Le *Théâtre des Mathurins* : la façade de ce théâtre tire plus son caractère de son apparence que de l'équilibre de la répartition des pleins et des vides, et ce n'est certes pas un défaut que d'apparenter, en la circonstance, son aspect à une toile de fond. Malheureusement, les architectes modernes, si soucieux d'exprimer un rigoureux rationalisme, ne tiennent que bien rarement compte des obligations de la publicité : celle-ci intervient alors, obligatoirement, bien fâcheusement, dérivation funeste à l'art du visage de la construction, au hasard, à la merci de l'occupant; les affiches et le luminaire, vie quotidienne de l'exploitation, n'étant plus reliés à l'étude de l'ensemble, n'ont plus aucun rapport avec lui, allant jusqu'à créer un tel désordre que l'équilibre du sens extérieur de la composition est totalement rompu.

La façade de l'*Œil de Paris* est, en ce parti, plus qualifiée, quoique sans une particulière attraction. L'ordonnance de la salle est particulièrement attrayante et esthétiquement dégage cette réelle valeur d'atmosphère, indispensable à ces petites salles si précieuses au développement de l'Art dramatique. Le plan, remarquablement ingénieux, s'adapte bien essentiellement à un terrain de silhouette très inhospitalière.

La *Salle Pleyel*, avec le rythme « cadencé » et « harmonieux » de sa façade, n'échappe guère à la précédente observation : même critique à cette publicité désordonnée, sans mesure, souvent vulgaire, toujours étrangère et ingrate à la construction qui la soutient et l'abrite. Le plan qui a pu exceptionnellement disposer de larges et vastes dégagements, répartit les bâtiments selon une ordonnance très moderne, réalisant le thème le plus ordonné, disciplinant les multiples

nécessités des nombreuses distributions que réclament les Théâtres à spectacle et à grands orchestres.

Le projet du *Petit Casino*, d'un rigoureux et quelque peu flagorneur classicisme, ne retient guère l'attention. Mais la vie qui se dégage de la conception de la *Salle d'Iéna* détermine une scène dont l'ampleur est et reste judicieusement proportionnée, tout en lui réservant et en lui maintenant un contact pénétrant et saisissant.

Qu'il doit être passionnant d'assister à un spectacle du *Casino de Dax* ! C'est un appel très direct à une dramaturgie bien particulière. Cette scène, beaucoup plus haute que large, au grêle fronton protecteur, constitue un bâtiment isolé, clos, sans relation ni communication extérieure ; au devant, une salle en plein air, à gradins de pierre, opposant un violent et opiniâtre contraste, vous fait admettre un monde scénique nouveau. Peut-être la réserve des documents ne permet-elle pas d'interpréter exactement la destination de l'ouvrage ? Peu importe, il contient en lui-même une puissance de suggestion à laquelle il est bien précieux de s'abandonner.

La composition de la façade des « *Menus Plaisirs* » est franche et volontaire : son ornementation linéaire et géométrique est d'une lecture claire et évocatrice, au sens même de l'esprit, voilà une publicité expressive, délicate, mais saisissante, et qui attire d'abord l'observateur, puis le retient et le réjouit.

La « *Salle des Fêtes de Lyon* », dont le clausttral peut procurer des possibilités d'éclairage particulières avec les jeux variés de lumière, doit suffire à distraire, à égayer, par sa mobilité renouvelée, une architecture parfois froide, souvent sévère. Certes, ce n'est pas à la décoration, cette prétentieuse combinaison de systèmes, qu'il faut demander surtout pour une salle des fêtes une provocation à la joie, mais l'arabesque des lignes en leurs courbes comme en leurs jonctions, peuvent déterminer une harmonie active, vivante et joyeuse.

Et pour terminer, « *l'Alhambra* », la rouge : une des plus attrayantes et des plus vastes salles de music-hall, variée en son ampleur, l'architecture n'y joue qu'un rôle d'accompagnement; imaginez un confident muet, maghrébisme assez étourdissant. Alors, pourquoi la puissante et passionnante activité des splendides machineries utilisées n'intervient-elle pas au choix du mouvement des formes, au développement des volumes appropriés? Actuellement, avec les dispositions féeriques de la lumière, cela constituerait, ou pourrait seulement évoquer, de vastes nids d'abeilles, ici par trop essaimées.

Beaucoup de goût, d'ingéniosités, de talent, mais peu de caractère. La salle de cinéma se confond avec la salle de théâtre, alors que les moyens d'expression différents les distinguent si particulièrement et que le spectacle hybride n'en justifie que l'égarement. Sans titre ni désignation, l'architecture ne doit-elle pas, par elle-même, exprimer le sens de sa destination propre?... C'est par l'alliance inconsidérée des membres d'une même famille qu'une génération s'épuise et s'abolit.

ED. AUTANT.

EXPOSITIONS DE FOYER

Le public de bien des théâtres fait penser à des collégiens délivrés d'une classe particulièrement fastidieuse : on se venge de n'avoir pu jacasser durant un acte; c'est la récréation après le pensum, et c'est un peu déplaisant.

Mais c'est excusable aussi : dans ces fâcheux promenoirs, à la décoration discutable, où la réclame sévit parfois comme au bord d'une route nationale, qu'est-ce qui pourrait bien empêcher les gens de se dissiper? Pourtant, le foyer est un mal nécessaire, comme l'entr'acte : dans des salles où les sièges deviennent des instruments de supplice, pour peu qu'on dépasse la taille médiocre, il est humain de laisser à nos jambes le temps de se dégourdir; est-ce une raison pour changer à ce

point l'atmosphère, pour faire de cette interruption une rupture?

MM. Gaston Baty et Louis Jouvet ont imaginé, du moins, un charmant palliatif : ils ont fait de leur foyer un petit musée. Le spectateur, quittant pour dix minutes les acteurs vivants, se retrouve parmi les souvenirs des acteurs d'autrefois; il ne s'évade pas dans un local quelconque, anonyme, banal et souvent laid : il continue, si j'ose dire, à « penser théâtre » ; il reste dans la disposition intérieure nécessaire à qui ne vient pas au spectacle comme un snob ou comme un badaud.

L'historien ne se félicitera pas moins de cette création : les documents iconographiques lui sont infiniment précieux, et il faut en avoir fait l'expérience pour savoir combien leur quête exige de pas, de peines, d'entêtements... et de chance. Or, ces deux expositions de foyer nous offrent des ensembles fort abondants, et dont le souvenir mérite d'être conservé. C'est même urgent pour l'exposition de l'Athénée, organisée grâce au libéral concours de la maison P. Prouté, 74, rue de Seine, et n'ayant qu'un caractère temporaire; celle du Théâtre Montparnasse, tirée des archives du théâtre même et des collections de son directeur, sera plus stable, autant toutefois qu'une œuvre humaine peut l'être; puis elle devra tout de même se renouveler de temps en temps, et c'est pourquoi il ne sera pas sans intérêt d'en noter aussi la physionomie actuelle.

Les pièces de l'Athénée sont au nombre de 187, pouvant se répartir en 5 groupes :

1° Scènes de comédies ou drames : *Les Femmes savantes*, *Georges Dandin*, *L'Ecole des Femmes* (Coypol-Jourdain); *Les Fourberies de Scapin* (Engelbrecht); *Amphitryon* (2 pl.), *Princesse d'Elide*, *Psyché* (Boucher); *Othello* (Chassériau, pl. 2, 6, 10, 13 et 14); trois scènes d'*Hamlet* (Delacroix); *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Esmeralda*, *Don Juan d'Autriche*, *Une famille au temps de Luther*, *Don Juan de Marana*, *Angèle*, scènes des drames de Dumas (Célestin Nanteuil); quatre planches du répertoire du Théâtre de Madame (Henry Monnier).

2° Edifices, installations, scènes de la vie théâtrale : *L'Opéra au Boulevard Saint-Martin* (Bouton-Jaime); *Foyer des acteurs du Théâtre Français* (Fragonard); *Une queue*, *Un parterre*, *Le derrière de la toile*, *Une débutante*, *Un foyer* (Henry Mon-

nier); Une loge au théâtre Ventadour, Sur la scène, Dans les coulisses (Daumier); Intérieur du Théâtre Italien, Foyer des acteurs de l'Opéra, Une loge à l'Opéra (Eug. Lami) : La salle de l'Opéra (Fichot). Ancienne comédie d'Amsterdam : la salle, la scène (Wrijs).

3° Décors : 4 « décors miniature »; 3 décors de Bibiena; *Alfred le Grand* (Cicéri); *Charles VI* (François); *La reine Topaze* (Nanteuil); *Maid en Mill* (Woolet).

4° Costumes : Portrait de comédien (Larmessin); Habit de comédien (Feti-Larmessin); Personnage de la Comédie italienne, Mezzetin de face (Watteau-Desplaces); autre personnage de la Comédie italienne, 6 Mezzetins, Tabellion, Pantalon, Cassandre, Léandre, Colombine (Watteau-Autran); Jeune actrice vêtue d'un costume espagnol (Léveillé-Deny).

5° Portraits d'acteurs. C'est l'élément capital de cette exposition; il nous est souvent difficile de nous représenter le physique d'un comédien, et c'est pourtant là-dessus que, bien souvent, les contemporains l'ont jugé. Aussi croyons-nous être utiles aux chercheurs en donnant la liste alphabétique des acteurs portraiturés :

Allard et Dauberval (Carmonville), Alphonsine (Dorjon), Armand (Colin).

Baptiste aîné (Colin), Baroyet (Coll. Martinet), Bellecour (Jarimet), Betzi et Hippolyte (Coll. Martinet); Bonneval (Jarimet), Bourgoïn, Bras, Brocard (Colin), 3 Brunet (Coll. Martinet. Voir : Cazot, Potier, Tiercelin).

Carmouche, Cartigny (Colin), Mme Catelani (Cordon), Cazot et Brunet, Chapelle (Coll. Martinet), Charton (Marin), Jenny Colon (Léon Noel).

Damas (Colin), Dauberval (voir Allard), Debureau (Bouquet), le même (Lacauchir), Déjazet (Vigneron), la même (Geoffroy); la même (Léon Noel), Demelson, Desmousseaux (Colin), Dorval (Léon Noel), Mme Dorval (Marin), Duchesnois (Colin), Mlle Dupont (Léon Noel), Dupuis, Dussert (Colin).

Eléonore (Colin).

Mme Favart (Cochin-Flipart), la même dans Roxelane (Dugoure-Lebeau), Firmin (Colin), Fleury (d'après Pajou), Frenoy (Colin).

Pauline Garcia-Viardot (Vigneron), Granville (Colin).

Hippolyte (voir Betzy).

Joanni (Marin), Mlle Joly (Marin).

Lafon (Colin), Lecomte (Marin), Lekain (Lenoir-Saint-Aubin), Lemaître (Léon Noel), Lepeintre (Colin), Letellier (Marin), Leverd (Colin), Mlle Leverd (Isabey-Macon).

Mante (Colin), Mlle Mars (Girard), la même (Gravedon), Marty (voir Tantin), Memet, Michelot, Minette (Colin), Molé (Jarimet), Mollard (Marin), Monnier dans *la Famille improvisée*, Monrose (Colin), le même (Léon Noel), Montano (Marin).

Noblet (Léon Noel), Nourrit (Coll. Martinet).

Odry (Coll. Martinet).

Paradol (Colin), Philippe (Coll. Martinet), Picard (par lui-même), Pierson (Colin), Poisson (Galerie théâtrale), Potier, Potier et Brunet (Coll. Martinet), Potier (Colin).

Rachel (Leloir), Rousseau (Jarimet).

Saint-Aubin, Saint-Fal (Coll. Martinet), le même, Saint-Prix (Jarimet), Samson (Coll. Martinet), le même (Léon Noel), Sarazin (Jarimet).

Talma (d'après Hollier), le même, Talon, Tantin et Marty, Thénard (Coll. Martinet), le même (Galerie théâtrale), 3 Tiercelin, Tiercelin et Brunet (Coll. Martinet), Touzé (Colin).

Valère (Marin), Vanhove (Jarimet), Vatpré (Coll. Martinet), Vernet (Colin), Volnys (Coll. Martinet).

A ces gravures s'ajoutent, pour la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreuses photographies tirées des archives de la maison Nadar.

L'exposition du Théâtre Montparnasse est d'un caractère un peu différent : elle occupe moins de place, elle se limite à l'histoire de la maison même, elle est moins uniquement iconographique ; la vitrine principale est garnie de souvenirs encore plus que de documents.

Voici le fouet de Paulin Ménier dans le *Courrier de Lyon*, le poignard de Mounet-Sully dans la *Vénitienne* d'Anicet Bourgeois, le sabre de Fontaine dans les *Chouans* ; voici de vieux programmes (on sait combien ces vestiges sont rares et précieux), un entre autres, pour une soirée du Théâtre-Libre,

du 28 mars 1885, contenant, avec un poème du *Bateau Ivre*, une page singulièrement émouvante de Verlaine sur Rimbaud. Et M. Baty nous fait espérer qu'on pourra bientôt contempler, dans ce « reliquaire », un très beau masque mortuaire de Firmin Gémier.

Comme pièces d'archives, nous signalerons la pétition, signée de noms illustres, demandant au ministre de l'Instruction publique la croix de la légion d'honneur pour Laroche, directeur de la Gaîté; le traité, du 1^{er} mai 1857, entre la Société des Auteurs et les directeurs des théâtres de banlieue, donnant la liste des pièces qu'ils étaient autorisés à jouer, et le tarif des droits à percevoir; enfin deux registres de distribution donnant, pour les années 1857 à 1860, les indications les plus complètes sur le répertoire et le personnel de ce curieux établissement. Nous désirerions ardemment pouvoir revenir un jour sur l'importance considérable de ces deux pièces, peut-être uniques en leur genre.

Enfin, si l'image ne tient pas rue de la Gaîté la même place que rue Caumartin, sa présence n'est pas négligeable pour autant. On peut voir, aux murs du petit foyer, les portraits de Mlle Amant, Bocage, Deshayes, Lacrosonnière, Matis, Normand, Rouvière, ceux de Chilly, Marie Laurent et Mélingue en costume. Et puis, au milieu de ces figures, déjà du passé, une photographie toute récente; celle du chef machiniste Burrus, mort subitement l'année dernière; la touchante histoire que celle de ce vieil « artiste », comme on l'eût appelé au temps de l'Encyclopédie; Mlle Lorient la raconte avec trop de charme pour que nous ne lui demandions pas de la redire un jour elle-même aux lecteurs de notre bulletin.

A dessein, nous avons laissé de côté une autre catégorie de pièces, dont la valeur documentaire est pourtant égale, pour le moins, aux précédentes : ce sont les documents relatifs aux œuvres représentées. Ici encore les couloirs du Théâtre Montparnasse contiennent de véritables richesses; ceux de l'Atelier également. Mais cela mériterait une étude spéciale, que nous espérons bien faire un jour. Pour aujourd'hui, nous avons voulu nous borner à cet aspect « rétrospectif », qui a sa valeur propre. C'est une idée ingénieuse et jolie que de rappeler au spectateur d'aujourd'hui le théâtre et les artistes d'autrefois;

quand l'artiste vient de nous faire pleurer ou rire, c'est justice que nous adressions le salut d'un regard, d'une pensée, à l'image de ceux par qui nos pères ont goûté les mêmes joies.

GLUCK ET PICCINI A PARIS

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

(1769-1786)

(Extrait d'un ouvrage en préparation)

I

GLUCKISTES ET PICCINISTES; PRINCIPALES PHASES DE LA QUERELLE

Il n'y eut aucune polémique entre l'arrivée de Gluck (premiers jours de janvier 1774) et le 5 mars 1777.

La Harpe, qui avait été très élogieux pour *Orphée*, changea d'avis sans qu'on sache pourquoi, lors de la reprise d'*Iphigénie en Aulide*, et devint agressif (5 mars 1777). Était-il jaloux du succès du *Journal de Paris*, que Suard venait de fonder et qui faisait concurrence à la *Gazette politique et littéraire*? C'était là querelle de personnes plutôt que de doctrines.

Le *Journal de Paris*, devenu, avec l'abbé Arnaud, le journal officiel du gluckisme, répondit par la plume de Suard, dont cinq lettres successives, sous le pseudonyme de l'« Anonyme de Vaugirard », réduisirent La Harpe au silence (7 avril 1777).

A peine calmée, la querelle rebondit lors de la publication de l'*Essai*, de Marmontel, qui attaquait violemment Gluck et

déchaînait toute une littérature plus ou moins pamphlétaire (Gluck avait refusé à Marmontel d'adapter le livret d'*Orphée* et en avait chargé Moline, jeune poète inconnu rencontré par hasard).

L'arrivée de Piccini (fin 1776), accaparé par Marmontel, fournissait un nouvel aliment à la controverse. Elle s'envenime avec *Armide* (23 septembre 1777), de nouveau attaquée par La Harpe, et amenant Gluck à descendre lui-même dans l'arène, par un appel public à son défenseur attitré, Suard, qui s'exécuta aussitôt, mettant les rieurs de son côté.

Les passions se calmaient en présence des succès constants de Gluck, qui faisaient la fortune de l'Opéra, quand l'architecte Coquéan lança, dans ses *Entretiens* (vers juin 1779), contre Gluck, une accusation de plagiat, à laquelle celui-ci ne put répondre. Le public de l'Opéra n'en resta pas moins fidèle à Gluck.

Les défenseurs habituels des deux compositeurs ne prirent aucune part à cette dernière campagne, qui marqua la fin des hostilités : en juillet 1779, ils avaient échangé dans le *Journal de Paris* des articles conciliants.

En somme, quatre faits principaux marquent les étapes de la querelle : la première attaque de La Harpe, celle de Marmontel, la deuxième de La Harpe, celle de Coquéan, le tout remplissant les années 1777, 1778 et 1779.

II

DATES IMPORTANTES

(Toutes ces dates sont empruntées à l'ouvrage
de M. J. G. Prod'homme : L'Opéra...)

Lettre du Bailli du Roulet à Dauvergne,	
Merc. Fr.	octobre 1772
Arrivée de Gluck à Paris	janvier 1774
Première d' <i>Iphigénie en Aulide</i>	19 avril 1774
— d' <i>Orphée</i>	2 août 1774
Seule représentation du <i>Poirier</i> (à la Cour)	27 février 1775

Premier départ de Gluck	février 1775
Première du <i>Siège de Cythère</i>	11 août 1775
Retour de Gluck	février 1776
Première d' <i>Alceste</i>	23 avril 1776
Deuxième départ	mai 1776
— retour	mai 1777
Première d' <i>Armide</i>	23 septembre 1777
Troisième départ	février 1778

(Cf. Métra : « Gluck est parti, emportant deux tragédies : *Iphigénie en Tauride* et *Atys* ».)

Troisième retour	novembre 1778
Première d' <i>Iphigénie en Tauride</i>	13 mai 1779
— d' <i>Echo et Narcisse</i>	21 septembre 1779
Départ définitif	7 octobre 1779
Mort de Gluck	15 novembre 1787
Arrivée de Piccini à Paris	31 décembre 1776
Premières de ses œuvres :	

<i>Roland</i>	27 janvier 1778
<i>Atys</i>	22 février 1780
<i>Iphigénie en Tauride</i>	23 janvier 1781
<i>Adèle de Ponthieu</i>	27 octobre 1781
<i>Didon</i> (à Fontainebleau)	16 septembre 1783
<i>Diane et Endymion</i>	7 septembre 1784
<i>Pénélope</i> (à Fontainebleau)	9 décembre 1785

Départ de Piccini	13 juillet 1791
Retour	13 Frimaire an IV
Mort de Piccini	7 mai 1800
Première des <i>Danaïdes</i> (Salieri)	7 octobre 1779
— <i>Dardanus</i> (Sacchini)	30 novembre 1784

L'ouvrage moderne le plus complet sur cette période très importante de notre histoire théâtrale est le *Gluck et Piccini* de G. Desnoireterres, très documenté, qui mentionne, avec de nombreuses citations, un grand nombre d'écrits relatifs à la rivalité des deux compositeurs.

L'abbé Leblond a publié, en 1781, des *Mémoires pour ser-*

vir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck, précieux recueil reproduisant une centaine d'écrits parus jusqu'en décembre 1779, mais surtout ceux puisés dans le *Journal de Paris*, favorable à Gluck.

Dans le *Supplément* de la *Biographie Universelle* de Fétis, Thoinan donne les titres de 45 écrits.

De nos jours, M. J. G. Prod'homme, dans ses *Ecrits de Musticiens*, a reproduit 23 lettres ou écrits de Gluck.

Quelques écrits ont été publiés par M. H. de Curzon, dans *Musique*.

Ce sont ces travaux qui, avec de très nombreuses additions empruntées aux écrivains de l'époque, ont servi de base à la présente nomenclature, dans laquelle on a désigné par (L), (T), (P), (C), les écrits figurant respectivement chez Leblond, Thoinan, Prod'homme et de Curzon.

Autres abréviations :

A. L. = Année littéraire.

A. N. = Archives Nationales.

B. C. = Bibliothèque du Conservatoire.

B. O. = — de l'Opéra.

C. E. = Courrier de l'Europe.

J. M. = Journal de Musique.

J. P. = Journal de Paris.

J. P. L. = Journal de Politique et de Littérature (La Harpe).

J. T. = Journal des Théâtres.

M. B. = Mémoires secrets de Bachaumont.

N. S. = Nouveau Spectateur.

R. G. M. = Revue et Gazette musicale.

R. M. = Revue musicale.

S. I. M. = Société internationale de musique.

Pour compléter utilement cette nomenclature, nous y joignons un bref résumé des articles parus dans la *Correspondance Littéraire de Grimm*, qui reflètent assez exactement les fluctuations de l'opinion pendant cette période. La plupart (en tous cas ceux de 1773 à 1775), sont de J. H. Meister, qui, pendant les longs voyages de Grimm (1771-1778), le remplaça tantôt seul, tantôt avec Diderot. Bien que Meister revendique la totalité des articles jusqu'en 1790, il est vraisemblable que

Grimm reprit la plume, au moins de temps en temps, après son retour de Russie, à la fin de 1777. (Tourneux.)

CORR. GRIMM, 1764, 15 avril : Grimm a vu la partition d'*Orfeo*, qui lui a paru à peu près barbare. La musique serait perdue si ce genre pouvait s'établir.

1769.

GLUCK. — *Au Grand Duc de Toscane, Epître dédicatoire d'ALCESTE*, 1769. *J. P. L.*, février 1774; (L), (P), (C).

Document des plus importants, contenant un exposé des principes de Gluck en matière de musique dramatique, avec toutes les règles de son système, règles auxquelles il devait manquer souvent lui-même.

Alceste fut représentée à Vienne le 16 décembre 1766, mais ne fut gravée qu'en 1769, avec la dédicace en question.

1770.

GLUCK. — *Au duc de Bragance, Epître dédicatoire de PARIDE E ELENA*, 1770; *G. P. L.*, 1770; *R. G. M.*, 13 octobre 1854 (L), (P), (C).

Il se plaint que ses idées ne soient pas comprises par le public viennois.

Corr. Grimm, 1771. Juillet : La buona Figliola souffre d'être jouée sur des paroles françaises; musique de Piccini admirable.

1772.

CHABANON. — *Sur la musique, à propos de Castor et Pollux* M. F., avril 1772 (T).

Sans rapport direct avec la question, sauf par la réponse de Gluck en 1773.

ROULLET (Bailli Gaud Le Blan du). — Lettre à l'un des Directeurs de l'Opéra (Dauvergne). *M. F.*, octobre 1772 (T), (P) (L) n'a pas reproduit tout le post-scriptum.

Document initial, présentant et vantant Gluck, et proposant son *Iphigénie en Aulide* pour l'Opéra.

1773.

BURNEY (Ch.). — *The present state of music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*; Londres, 1773.

GLUCK. — Lettre à Klopstock, 1773 (P).

Lettre au P. Martini, 26 octobre 1773 (P).

Il va se rendre à Paris pour y faire jouer *Iphigénie en Aulide*; cette entreprise téméraire rencontrera de grands obstacles; sa musique va heurter les préjugés nationaux.

Anonyme. — *Réponse à la critique de Castor*. Paris, 1773 (T).

CHABANON. — *Sur les propriétés musicales de la langue française*. M. F., janvier 1773 (T).

GLUCK. — Lettre sur la musique. M. F., février 1773 (L), (T), (P).

Réponse indirecte à celle de Chabanon. Il fait ressortir le mérite de son librettiste Calzabigi, expose ses idées sur les rapports du poème et de la musique dramatique et adresse de basses flatteries à J.-J. Rousseau. Comparer cette lettre avec celle de Calzabigi (25 juin 1784) et avec la réponse de du Roullet (7 octobre 1784).

Corr. Grimm, 1773. Avril : *Iphigénie en Aulide*, de Gluck, a eu le plus grand succès à Vienne. On l'a depuis offerte à nos directeurs : selon l'usage, ils l'ont refusée, ayant fait vœu de nous ennuyer à jamais des mêmes vieilleries.

1774.

GLUCK. — *Dédicace au roi d'Iphigénie en Aulide* (P).

Dédicace à la reine d'Orphée (P).

Il fait l'éloge de J.-J. Rousseau et de son *Devin du Village*.

DE LA TOURAILLE. — *Lettre à la marquise de... sur Iphigénie en Aulide*. Genève, 1774 (T).

Hostile à Gluck.

DEVISME DE SAINT-ALPHONSE. — *Lettre à Madame de... sur Iphigénie en Aulide*. Lausanne, 1774 (T).

DEVISME DE SAINT-ALPHONSE. — *Lettre à M. le Chevalier de... sur l'opéra d'Orphée*. Lausanne, 1774 (T).

Anonyme. — *Un clou chasse l'autre*. Berlin, 1774 (T).

Sur Iphigénie en Aulide.

ANONYME. — *Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français et sur le nouveau genre de musique*. Londres et Paris, 1774 (T).

MANNLICH (J. C. de). — Articles sur Gluck à Paris dans le *Journal de Deux-Ponts*, 1774.

MOLINE (P. L.). — *Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée (Gluck) aux Champs Elysées*. Amsterdam, 1774 (T).

J.-J. ROUSSEAU. — *Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son prête-nom sur un air d'Orphée* (T).

N'a jamais été imprimé.

J.-J. ROUSSEAU. — Lettre à Gluck (17 avril 1774); ap. Mannlich, *Histoire de ma vie* (R. M., novembre 1934).

Il sort enchanté de la répétition d'*Iphigénie*; le Chevalier a réalisé ce que Rousseau avait cru impossible jusqu'à ce jour.

LA HARPE. — Annonce de la représentation d'*Iphigénie en Aulide* (J. P. L., avril 1774 (L)).

Historique des opéras italiens de Gluck; compte-rendu élogieux.

ARNAUD (abbé). — *Lettre à Mme d'A...*; J. P. L., avril 1774, et *Œuvres*. Paris, 1808 (L), (T).

Eloge enthousiaste d'Iphigénie en Aulide.

MARIE-ANTOINETTE. — Lettre à sa sœur Marie-Christine (26 avril 1774) *Correspondance*, p. p. Hunolstein, 1868.

Eloge d'*Iphigénie en Aulide*; tout le monde est divisé et agité, à la Cour et à la Ville : on hésite, ayant à se faire à ce nouveau système. (Cette lettre est considérée comme apocryphe.)

GALIANI (abbé). — Lettre à Mme d'Epinay (14 mai 1774). *Correspondance*. Paris, 1881.

Premier projet, dû à Mme du Barry, pour faire venir Piccini à Paris et l'opposer à Gluck; ce projet fut interrompu par la mort du roi.

GLUCK. — Lettre à Mercy-Argenteau (16 août 1774) B. C., fonds Malherbe, S. I. M., 1914, t. II.

Il le remercie de sa protection et donnera des leçons à Mlle Rosalie (Levasseur, la maîtresse de Mercy).

GLUCK. — Lettre au même (11 août 1774); mêmes sources.

Pour s'établir à Paris, il faudrait qu'il fût assuré de 10 à 12.000 ll. par an; il réformerait l'orchestre, guiderait les jeunes compositeurs, conseillerait les chanteurs.

Maison du Roi (Ministère de la). — Lettre aux directeurs de l'Opéra (2 septembre 1774), A. N., O¹ 416.

Gratification annuelle de 6.000 ll. accordée à Gluck par le roi, après *Iphigénie* et *Orphée*.

AMELOT DE CHAILLOU, ministre de la Maison du Roi. — Lettre à du Roullet (20 décembre 1774); A. N., O. 416.

Il lui rappelle, au sujet de Mlle Duplan, les droits de du Roullet (20 décembre 1774); A. N., O¹ 416.

Corr. Grimm, 1774. Avril : *Iphigénie en Aulide*. « Un ouvrage qui excite autant de mouvement, d'intérêt, de contrariétés même, n'est sûrement pas médiocre; ceux qui disent le plus de mal sont forcés d'y reconnaître de grandes beautés. »

Sévère critique du poème.

Août : *Orphée*. « La musique la plus sublime que l'on ait peut-être exécutée en France, reçue avec transports sur notre théâtre.

1775.

GLUCK. — Traité avec l'Opéra (1775?). B. C., fonds Malherbe; S. I. M., 1914, t. II.

Autographe. Il a eu 3.000 ll. pour *Iphigénie*, 3.000 de la part du poète; on lui a promis une gratification, son voyage et ses dépenses ayant coûté 6.000 ll. A l'avenir, il aura 6.000 ll. pour chaque opéra; l'Académie royale satisfera le poète pour *Cythère* comme pour *Orphée*; il s'engage à faire *Alceste*, *Electre*, *Iphigénie en Tauride*, ou au lieu d'un de ces ouvrages

un opéra-bouffon genre *Cythère*. Il viendrait à Paris au printemps de 1776. Avec 6 opéras, la besogne de la révolution de la musique serait terminée.

Ce traité ne fut jamais exécuté.

LOUIS XVI. — Lettre au duc de la Vrillière (14 janvier 1775).
Il se déclare enchanté d'*Iphigénie en Aulide*.

METRA (Correspondance). — Sur la reprise d'*Iphigénie* (19 janvier 1775).

L. C. de A. (Saint-Albans). — *Lettre à M. de Chabanon en réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française*; M. F., février 1775.

GLUCK. — Lettre à du Roullet (de Vienne, 12 mai 1775). B. C., fonds Malherbe, S. I. M., 1914, t. II.

Il travaille *Alceste*; demande le livret de l'*Olympiade* pour le mettre en musique. Le portrait par Duplessis sera-t-il prêt pour le Salon?

GLUCK. — Lettre à Krutthofer (de Vienne, 30 mai 1775); mêmes sources.

Sur Berton et les changements à l'ouverture du *Siège de Cythère*.

GLUCK. — Lettre à du Roullet (de Vienne, 1^{er} juillet 1775); mêmes sources.

Il se plaint de Berton au sujet de *Cythère*; parle d'*Alceste* comme d'un « chef-d'œuvre » et entre dans des détails d'exécution.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 14 octobre 1775); mêmes sources.

Sur *Alceste*, il étudie la proposition de du Roullet et de l'abbé Arnaud pour se fixer à Paris, mais il est trop vieux pour écrire de nouveaux opéras et travaillera avec Gossec et Berton; il a été malade pendant quatre mois; il demande l'envoi du portrait par Duplessis.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 22 novembre 1775); mêmes sources.

Sur *Alceste*, qui pourra être expédié en janvier. Pour Ar-

mide, il ne se décidera qu'à Paris où il parle encore de se fixer, pensant arriver en mars.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 2 décembre 1775); mêmes sources.

Sur *Alceste* et les changements proposés par du Roullet dans le livret; il prévoit que ce sera son dernier opéra.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 13 décembre 1775); mêmes sources.

Il renoncera peut-être à *Armide* qui demande trop de bons artistes, et ne veut pas non plus hasarder un opéra-bouffe, se rappelant la sévérité des critiques sur *Cythère*, qui lui fait du tort en Allemagne et en Italie; il enverra le 1^{er} acte d'*Alceste* le 1^{er} janvier : que Rosalie n'apprenne que le gros; il lui indiquera les nuances à Paris.

Corr. Grimm, 1775. Août : *Cythère assiégée*. Musique lourde et négligée, chant monotone et commun.

1776.

DU ROULLET. — *Lettre sur les drames-opéra* (sic). Paris et Amsterdam, 1776 (T).

LASALLE D'OFFEMONT. — *Réponse à l'auteur de la Lettre sur les drames-opéra*. Londres, 1776 (T).

MILCENT. — *Lettre d'un amateur de l'Opéra à M. de..., dont la tranquille habitude est d'attendre les événements pour juger du mérite des sujets*. Paris, 1774.

ARNAUD. — *La Soirée perdue de l'Opéra*. Avignon et Paris, 1776 (L), (T).

Prélude de la controverse; probablement dicté ou inspiré par Gluck et tout à son éloge. Citations de Burney, Martini, Métastase.

ARNAUD (abbé). — *Le Souper des enthousiastes*. Paris, 1776 (L), (T).

Eloge d'*Alceste*; examen détaillé.

GLUCK. — Lettre à Klopstock, 1776 (P).

— Lettre à du Roullet (A. L., t. VIII, décembre 1776).

Il pose des conditions pour la distribution des rôles d'*Al-*

ceste, refuse de travailler à *Roland*, ayant appris que l'Opéra en a commandé un à Piccini; explications sur *Orphée*, *Alceste*, *Armide*.

La copie de A. L. n'est point datée; la lettre est probablement écrite de Vienne, fin janvier ou début de février 1776; en effet, Gluck écrit à du Roullet : « Je reçois à l'instant (soeben), votre lettre du 15 janvier. » Le bailli a reçu, au moins en partie, la musique d'*Alceste*, et c'est pour cela qu'il la compare à celle d'*Orphée*. Gluck était à Paris en février.

ARNOULD (Sophie). — Lettre se plaignant des auteurs d'*Alceste* (N. S., 1^{er} mai 1776).

ROUSSEAU (J.-J.). — Lettre à Burney sur la musique avec des fragments sur l'opéra italien d'*Alceste*. *Œuvres*, 1782.

THIÉRY, « ancien fabricant de chapeaux ». — *Lettre au Nouveau Journal des Spectacles, sur l'Opéra d'Alceste, du chevalier Gluck*. (*Journal des Spectacles*, 20 mai 1776.)

Suivi d'une notice sur Gluck et Piccini. Ecrit peu connu, intéressant, jamais cité à notre connaissance. Une copie manuscrite reliée à la fin des Mémoires de Leblond à la B. O.

Anonyme. — Articles sur *Alceste* (pour et contre Gluck) (*J. T.*, 1^{er} et 15 mai 1776).

GLUCK. — Lettre aux musiciens de l'orchestre (de Vienne, 14 août 1776) (P).

Il les remercie et leur recommande l'Opéra de Cambini. Métra, qui signale cette lettre, dit qu'on a trouvé déplacé que Gluck considère que, dans ce siècle, la probité soit incompatible avec la musique.

L'opéra de Cambini était tombé avant l'arrivée de la lettre.

ARNAUD (abbé). — Lettre au P. Martini, 2 décembre 1776 (L).

Il défend Sacchini, accusé d'avoir plagié Gluck.

GLUCK. — Réponse à Framery, *M. F.*, novembre 1776 (L), (P), (T).

Ce que F. a dit de Gluck, de Sacchini, de Millico, est faux. C'est à la demande de Millico que Sacchini a emprunté un air.

GLUCK. — Lettre à Dubreuil (de Vienne, 10 septembre 1776).

Il refuse son offre d'un livret d'*Iphigénie en Tauride*.

ARNAUD (abbé). — Lettre au P. Martini, 2 décembre 1776 (L).

Sur la musique française et l'italienne; éloge de Gluck, qui est l'homme attendu par Martini. Document des plus intéressants, exposant les vues de son auteur sur la musique.

GLUCK. — Lettre à Arnaud (de Vienne, 31 décembre 1776). (B. C., fonds Malherbe; S. I. M., 1914, t. II.)

Il lui reproche de lui préférer Caraccioli, homme titré, mais cela ne change pas ses sentiments. Le portrait par Duplessis est très estimé à Vienne, mais on critique les mains; devra-t-il être reporté à Paris? On lui écrit que tout le monde est content d'*Alceste*.

Corr. Grimm, 1776. — Avril : Sur *Alceste*, les avis sont partagés; on préfère *Iphigénie et Orphée*; aux partisans de la musique italienne, le chant de Gluck paraît triste et monotone, barbare ou commun.

Mai : *Alceste*. On se plaint que Gluck ne développe pas assez ses idées, qu'il ne varie pas assez ses modulations, qu'il confond des genres opposés, qu'il manque d'élégance et de noblesse.

Vte Ch. du PELoux.

CHRONIQUE

NECROLOGIE. — Notre *bulletin* était déjà remis à l'imprimeur lorsque nous avons appris le décès de M. Jean Bernard, directeur de la *Presse Associée*, survenue le jeudi 5 mars. C'est encore un des ouvriers de la première heure qui disparaît, car M. Jean Bernard nous avait apporté, dès la fondation de notre groupe, son approbation et son appui. Nul doute que tous nos confrères ne s'associent aux condoléances que le secrétaire a exprimées sans retard à Mme Vve Jean Bernard et à son fils.

PIEUX HOMMAGE. — Le 24 janvier dernier, à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, l'Association des Amis des Lettres, de Marseille, a fait apposer une plaque commémorative

sur la maison de la place Saint-Ferréol (n° 2), où notre regretté Président fondateur, Auguste Rondel, ouvrait si généreusement aux travailleurs la merveilleuse bibliothèque dont il fit don par la suite à la Nation.

Notre société s'est associée à cette manifestation en adressant à M. E. Ripert, Président des Amis des Lettres, le télégramme suivant, signé du Président, du Vice-Président et du Secrétaire : « En pensée avec vous pour honorer notre ancien Président Rondel, à qui l'histoire du Théâtre doit tant. »

Nous sera-t-il permis de faire remarquer, à cette occasion, que rien, à la Bibliothèque de l'Arsenal, ne rappelle aux yeux du public le souvenir du généreux bibliophile? Est-ce qu'on ne pourrait, au moins, faire graver les mots : « Salle Auguste Rondel » au-dessus de cette porte du premier étage, où tant de chercheurs de tous pays vinrent frapper, et jamais en vain?

POUR NOTRE BIBLIOGRAPHIE. — Notre confrère M. Brenner, Professeur à l'Université de Berkeley (U. S. A.), nous a spontanément offert d'assurer le recensement des publications (livres ou articles) paraissant aux Etats-Unis et concernant l'histoire du théâtre. Inutile d'ajouter que cette collaboration a été acceptée, par retour du courrier, et avec quelle reconnaissance!

Nous sommes donc sûrs, dès à présent, que notre bulletin bibliographique de 1936 sera, sur ce point, beaucoup plus complet que les précédents; mais quelle joie ce serait pour la rédaction du bulletin, et quel profit pour tous, si d'autres amis étrangers voulaient nous rendre le même précieux service! En France même, nous avons la triste certitude que bien des publications importantes nous échappent; nous demandons instamment, surtout à nos amis de province, de guetter et de nous signaler tout ce qui leur paraîtra dans leur ville ou leur région. *Tout est important* : nous avons déjà montré pourquoi, nous continuerons; nous n'ambitionnons qu'une récompense : la collaboration de tous.

THEATRE UNIVERSITAIRE. — Les Théophiliens (groupe théâtral médiéval de la Sorbonne), qui ont joué avec succès leur *Miracle de Théophile* et leur *Jeu de Robin et Marion* à

Amsterdam et Nimègue, les 7 et 9 décembre 1935, ont reçu en Sorbonne les néo-Théophilie Liégeois, qui sont venus jouer, le 5 janvier, à la Salle Louis Liard, la *Nativité Wallonne*, la plus ancienne Nativité connue en langue vulgaire, découverte jadis par M. G. Cohen dans le Mss. 617 de Chantilly. Présentation naïve, d'une couleur heureuse, rappelant les toiles et les panneaux exposés en même temps aux Tuileries, enveloppée des harmonies des Noël wallons. La lecture d'un fabliau de Gauthier le Leu : *La Veuve*, et la mise en scène pour la première fois de la *Farce de l'Aveugle et de son Valet*, provenant de Tournai (vers 1276), la plus ancienne connue également, complétaient ce spectacle, savamment introduit par le jeune professeur de Liège, M. Maurice Delbouille.

Du 6 au 8 janvier, les Théophilie reprennent leur plateau pour leur « Festival Rutebeuf », comportant une reprise du *Miracle de Théophile*, qui vient d'atteindre sa 44^e représentation et qui a gagné encore en perfection et en puissance dramatique, avec un nouvel interprète, M. Marcel Schneider. La mise en scène du *Débat du Croisé et du Décroisé*, la récitation de poésies lyriques par M. Maurice Jacquemont, le monologue dramatique du *Dit de l'Herberie*, où triomphe la verve de M. Abadi, ont permis une vue d'ensemble sur l'œuvre du vieux trouvère.

Rappelons que le *Dit de l'Herberie* a été publié dans les « Pages Anthologiques » des *Nouvelles Littéraires* du 18 janvier 1836; que le *Mystère de la Nativité* (Version du xv^e siècle, de Sœur Catherine Bourlet, adaptation de Rita Lejeune) a été publié, en décembre, dans *L'Essai*, « revue mensuelle libérale de l'Université de Liège ».

CONFERENCES SUR MOLIERE. — On a beaucoup parlé, beaucoup écrit sur Molière; historiens et philosophes, critiques et philologues, moralistes et polémistes, tous ont trouvé dans son œuvre un champ de recherches, ou un champ de bataille. Mais, de ce comédien, qui donc a parlé en homme de la scène, pour qui la comédie ce n'est pas de l'écriture, ni du document, ni de la doctrine, mais de l'action? Et c'est là ce qui fait la grande, la vivante originalité des conférences que notre confrère, L. Chancerel, a faites cet hiver à la salle Chopin.

Il a remis à sa vraie place, la première, la technique de Molière, technique de la scène, s'entend, et du jeu; réponse nécessaire aux cuistres de jadis, qui pensaient injurier le « singe de Scaramouche »; aux amis timorés que, tout de même, le sac de Scapin gênait comme une inconvenance; aux modernes admirateurs dont la pitié tâchait d'excuser la bouffonnerie de Molière. C'est un peu attristant qu'il y ait, encore aujourd'hui, quelque hardiesse à dire que l'auteur du *Misanthrope* est, d'abord, le disciple génial des comédiens italiens; mais c'est un fait qu'il fallait « oser » pour le dire, et que cette affirmation provoqua d'abord dans la salle d'amusantes moues, étonnées et réprobatrices.

Cette technique éprouvée de la *Comedia*, avec tout ce qu'elle comporte d'allégresse, de rythme corporel — et musical aussi — ce n'est pas tout Molière, mais c'est l'instrument indispensable à l'expression de la pensée de Molière : qu'est-il arrivé quand on a prétendu renoncer à cette « scurrilité » de mauvais ton? *L'Imposteur* a cédé la place au *Méchant*, ce cadavre que tout le talent d'un Charles Dullin n'a pu ressusciter. L'heureuse insistance de M. Chancere! a vengé le « métier scénique » de cette injuste mépris qui fait la faiblesse de tous les successeurs de Molière, sauf Régnard et Lesage peut-être, mais y compris Marivaux.

Puis, à côté du prodigieux « métier de Molière », il y a — et M. Chancere! ne l'a point oublié, — le « drame » de Molière. Non la vulgaire histoire de ses prétendues déceptions conjugales, mais le drame intérieur de tout acteur, et surtout des plus grands, cette espèce d'existence double qu'a décrite M. J. Copeau dans sa préface au *Paradoxe*, conséquence — les théologiens diraient : châ!iment — de cette perpétuelle « réalisation de l'imaginaire » qu'est la vie du comédien. Et quand, par surcroît, ce comédien est en même temps chef de troupe, auteur, metteur en scène, amuseur d'un public qu'il faut disputer aux troupes rivales, d'une cour où il ne compte pas que des amis, d'un roi qui le méprise en l'utilisant, on ne peut songer sans émotion à ce que fut cette vie, terminée sur la scène, sur la brèche.

Il a triomphé? A peu près seulement. Il gardait, après la victoire trop de « désillusions quant à la sincérité, la loyauté et le courage des gens en place »; que faisait-il alors pour s

consoler? Il « s'évadait », il écrivait ces fantaisies poétiques, trop dédaignées, et qui mériteraient de revivre, *Mélicerte*, *La Princesse d'Elide* ou le *Sicilien*. Ces œuvres dites « secondaires », c'est encore Molière, et du meilleur Molière parfois; trop de « gens de goût » l'oublient, et M. Chancereau a fait œuvre pie en le rappelant.

EXPOSITIONS TEMPORAIRES. — Comme complément à ce que nous avons dit plus haut des Expositions de Foyer, signalons l'importance de quelques pièces qui figurèrent à l'Exposition Calot, à la Bibliothèque Nationale. D'abord les planches représentant des personnages de la comédie italienne (Amoureux ou Capitan, Zanni, Cassandre), les quatre décors d'*El Solimano* (1620), les costumes de personnages grotesques pour les ballets de Sfessiana (1621); puis les Etudes pour les Balli (à M. Jean Maupin), l'entrée d'Henri de Lorraine au Combat de la Barrière (1627), l'entrée du prince de Pfalzbourg, celle de Charles IV, images précieuses pour l'histoire des costumes et accessoires d'opéra et de ballet.

Dans la partie réservée à Jacques de Bellange, outre les Intermèdes (1617), une étude à la sanguine et les deux jardinières appartenant à M. Pierre Lièvre, paraissent bien représenter des costumes de théâtre.

Signalons également la vitrine placée dans la salle de la Bibliothèque de l'Opéra, et dont notre savant confrère, M. Prod'homme, Conservateur, renouvelle périodiquement le contenu. A l'occasion de la reprise de la *Flûte Enchantée*, on pouvait y voir six curieuses estampes coloriées représentant

I 6 (La reine de la nuit), I 15 (Les portes du temple), II 7 (Le Sphinx), II 20 (L'hypogée), II 28 (Les épreuves de l'eau et du feu), et le final (Le temple et l'autel).

Ces estampes furent dessinées par Schinckel et gravées par Jugel à Berlin et Thiele à Wittisch. Thiele étant mort en 1803, il est probable que ces planches représentent les décors exécutés pour : « *Das Labyrinth, oder Der 2te. Theil des Zauberflöte* », 2 a. de Winter, Berlin, 18 juillet 1803.

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE. — Au mois d'avril prochain, le comité directeur des A. I. D. se pro-

pose de réunir dans ses salles, 6, rue Vital (Paris, XV^e), sous le titre général « La Danse », une collection aussi complète que possible de livres, gravures et tous documents imprimés ayant trait à la danse.

Cette manifestation est placée sous le patronage de M. le Ministre de l'Education Nationale; le comité de patronage comprend M. Paul Valéry, de l'Académie Française, M. J. Cain, Directeur général de la Bibliothèque Nationale, M. Dacier, Inspecteur Général des Bibliothèques, M. Rousseau, Président du Syndicat des Editeurs, M. Herriot, etc...

Le but poursuivi par les Archives est de favoriser l'édition des livres sur la danse et de montrer que de tels ouvrages peuvent jouir d'une grande valeur auprès du public. Il est possible qu'à cette occasion les libraires et éditeurs organisent des ventes publicitaires à des prix intéressants.

Voici, d'autre part, le programme du second cycle de conférences-démonstrations sur *La Technique de la Danse* :

Le 24 mars, M. Fernand Divoire présentera la grande danseuse espagnole Teresina.

Le 31 mars, M. Werner Schuftan : *La danse nouvelle en Europe centrale*, ses origines, ses techniques, ses résultats (avec démonstration et projections).

Le 2 avril, Mme Lucie Bieher et ses élèves : *Un système de préparation gymnastique aux études de la danse*.

Le 7 avril, Mlle Tatiana Barbakoff, danseuse et mime.

Le 21 avril, Mme Bella Reine, comédienne chorégraphique.

Le 23 avril, M. Léo Staats, maître de ballet de l'Opéra :

L'Art chorégraphique, ce qu'on a désappris, ce qu'on doit réapprendre dans l'art du ballet classique.

Le 28 avril, M. Quinault, ex-maître de ballet de l'Opéra-Comique : *L'évolution de la technique dans la danse de ballet*.

Le 30 avril, Mme S. Lorel de la Tour : *Influence de la danse créole sur la danse artistique moderne* (démonstration avec un groupe de danseurs et de danseuses antillais).

Le 7 mai, M. Jeanneret et ses élèves : *Démonstration de la méthode Dalcroze*.

Ces conférences ont lieu à 21 heures, dans la salle de conférences des A. I. D., 6, rue Vital (Métro Muette, Passy ou Trocadéro). Participation aux frais, taxes comprises, 5 francs.

CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE. — Nous lisons dans *Le Ménestrel* du 20 mars : « Le neuvième Congrès International du Théâtre se tiendra à Vienne du 3 au 8 septembre prochain. Le départ des congressistes est fixé au 26 août, pour leur permettre d'assister à l'Exposition internationale du Théâtre organisée par le Comité de Vienne et surtout aux représentations du Festival de Salzbourg, qui se dérouleront du 27 août au 1^{er} septembre. »

Notre société n'a connu que de cette façon tout accidentelle le congrès en question; cela prouve une fois de plus l'insuffisance (pour ne pas dire plus), des liaisons dans ce domaine de recherche. Le secrétaire va faire toute diligence pour se procurer les renseignements nécessaires et les communiquer à ceux de ses confrères que la question intéresserait. Dès à présent, il prie instamment ceux qui seraient disposés à représenter la société audit congrès de se faire connaître, afin qu'on puisse étudier de concert les possibilités de manifestation de notre groupe.

UN NOUVEL INSTRUMENT BIBLIOGRAPHIQUE. — La Fédération des Sociétés françaises de sciences philosophiques, historiques, philologiques et juridiques, vient de publier un *Répertoire des périodiques de langue française* se rapportant aux études des sociétés fédérées. Ce répertoire, dressé par MM. Pierre Caron et Marc Jaryc, contient des renseignements précis concernant 1.496 publications; il est complété par une table des noms de directeurs, rédacteurs et secrétaires, une table des lieux d'édition et une table analytique de 28 pages sur deux colonnes. Ce nouvel instrument bibliographique est fort bien conçu et rendra les plus grands services aux chercheurs.

Une simple remarque à ce sujet : notre modeste bulletin est la *seule* publication de langue française consacrée à l'histoire du théâtre. Nous en éprouvons — pourquoi nous en défendre? — un certain orgueil; un certain espoir aussi que des sympathies nouvelles comprendront l'utilité de notre effort et nous apporteront l'aide *indispensable* pour le poursuivre.

NOTES ET DOCUMENTS

INCENDIE, MOYENS DE SAUVETAGE

« Le citoyen Tréchard, inventeur des échelles à incendie, vient de proposer, pour la sûreté des spectacles, d'établir à chaque croisée des théâtres une de ces échelles pour sauver les spectateurs en cas d'accident.

« Peut-être n'est-il pas prudent de tenir sans cesse les citoyens en alarme sur leur sort ; mais la sagesse veut aussi que l'on ne laisse rien au hasard sur un objet aussi important.

« Lorsqu'on réfléchit que le théâtre du Vaudeville est établi à un second étage, qu'il a au-dessous un épicier, un traiteur, un limonadier, et que la sûreté des citoyens dépend de la prudence d'un garçon de cuisine, c'est alors qu'on peut songer raisonnablement à la nécessité des échelles à incendie. »

(*Observateur des Spectacles*, 13 novembre 1802.)

« Nous annoncions dernièrement l'offre que le citoyen Tréchard faisait de placer à chaque théâtre une échelle à incendie de son invention ; nous apprenons à l'instant que le citoyen Danjon, mécanicien du Théâtre Montansier, à qui l'Athénée des Arts a donné, il y a quelques mois, par les mains du sieur Fourcroy, alors son président, une couronne et une médaille, pour avoir inventé une échelle à incendie singulièrement combinée, vient d'imaginer un moyen, dont on fait l'essai au théâtre, où il a parfaitement réussi, et à l'aide duquel, sans employer d'échelles de bois ou de corde, on peut sauver les personnes incendiées. Ce moyen est, dit-on, sous les yeux du Préfet. Il est à espérer qu'enfin l'un ou l'autre de ces moyens sera définitivement adopté. »

(*Ibid.*, 17 novembre 1812.)

Nous avons cru intéressant de reproduire ces deux textes, retrouvés par hasard en consultant la collection de l'*Observateur* à la Bibliothèque de l'Opéra. L'histoire de la sécurité, ou de l'insécurité, c'est aussi l'histoire du théâtre, et c'en est même un aspect important, encore que mal connu. Les confrères qui voudraient bien recueillir et nous transmettre des

extraits analogues à ceux que nous donnons ci-dessus auraient droit à toute notre reconnaissance. Il y aurait lieu de recueillir aussi les textes administratifs concernant cette grave question : ordonnances de police, rapports préparatoires ou instructions pour leur application ; rapports, enquêtes, expertises après incendies de théâtres ou seulement paniques un peu graves. Enfin de grandes catastrophes, comme celles de l'Opéra-Comique, par exemple, furent l'occasion de polémiques très vives, dont il ne faudrait pas perdre complètement le souvenir. Qui sait même si les archives des compagnies d'assurance ne pourraient pas fournir des indications précieuses ? Nous n'ignorons pas qu'elles ont un caractère confidentiel ; mais il n'y aurait aucune indiscretion, tout de même, à relever, dans les dossiers des sinistres, les renseignements qui peuvent intéresser l'historien : causes matérielles des accidents, moyen de protection et de sauvetage, progrès de la défense contre le feu.

HISTOIRE DES THÉÂTRES PROVINCIAUX

M. A. Jacques Parès, archiviste de la ville de Toulon, vient de nous adresser une fort instructive brochure intitulée : « *Aperçu sur les spectacles de Toulon avant la Révolution* » (22 p. in-16, Imprimeries Toulonnaises, 1936). Ce travail, sous une forme volontairement condensée, donne un inventaire soigneux et bien ordonné de tous les documents des Archives Municipales qui signalent des passages de comédiens, depuis le premier mystère joué à la Noël de 1333, jusqu'à la représentation de gala du 17 juin 1788, en l'honneur d'une ambassade hindoue.

Comme frontispice, un bois de fort bon goût, signé R. Filippi, nous représente la porte de la vieille Comédie, qui subsiste encore rue Denfert-Rochereau. C'est là un spécimen, comme il ne doit pas en rester beaucoup en France, de ces vieilles entrées de salle, antérieures aux conceptions monu-

mentales de Soufflot et de Blondel, qui donnaient tout juste à la Comédie « l'élévation d'une maison bourgeoise ». Ce vestige — puissent les édiles Toulonnais le conserver soigneusement — nous permet d'imaginer ce qu'était sans doute le théâtre marseillais de la rue Vacon, aujourd'hui complètement disparu.

Nous aurons très certainement l'occasion de revenir sur cette précieuse contribution à l'histoire de nos théâtres des départements. D'avance, on peut affirmer que la brochure de M. P. fournira des recoupements intéressants, comblera des lacunes dans l'histoire des troupes circulantes. L'auteur nous permettra de lui indiquer tout de suite quelques fautes d'impression qui pourraient induire en erreur les chercheurs inexpérimentés ou étrangers :

P. 7 : faut-il lire *Béranger* (l. 1) ou *Bérenger* (n. 12 bis) ?

P. 10 : il faut lire au 4^e vers de la citation :

Et lors Monseigneur votre frère...

et non *Et alors*.

Ibid. : le beau-père de Dominique se nommait *Pascariel* et non *Pascarul*; il se peut fort bien que le nom ait été estropié par quelque scribe.

P. 12, l'assemblée de la Communauté est certainement du 23 juin 1765 et non 1785.

Signalons pour finir deux petits faits curieux : Le terrain offert pour construire une salle de spectacle est un ancien abattoir, abandonné depuis une quarantaine d'années, c'est-à-dire fort probablement un lieu mal famé. De même à Strasbourg, nous dit Seybolt (*Strasbourg historique et pittoresque*), la salle construite en 1702 était dans un quartier qui abritait « des professions peu ragoûtantes » : écorcheurs, gadouards, bourreau... et ribaudes. A la veille de la Révolution, le Suisse Jean Georges Fisch constate que les officiers « ne se tiennent pas bien » au théâtre; encore un témoignage qui vient en confirmer bien d'autres.

Ainsi, peu à peu, grâce au dévouement de nos chercheurs locaux, les traits s'ajoutent les uns aux autres, le tableau se précise. Nous ne saurions dire quelle joie ce sera toujours pour nous que de signaler chacun de ces efforts, de montrer toute l'utilité de ces contributions, avec l'espoir d'en provoquer de nouvelles.

QUESTIONS ET RÉPONSES

TALMA A BRUXELLES. — Dans la *Revue de Littérature comparée* de juillet-septembre 1935, M. Jules Dechamp relate un curieux incident diplomatique provoqué par une représentation de Talma.

Le grand acteur venait de jouer *Sylla*, tragédie de Jouy, en prêtant « à l'agonie du dictateur romain tout le caractère d'une autre lutte contre la mort » (on sait que Napoléon était mort à Saint-Hélène en mai 1821). Quelques jours après, au cours d'une soirée, et « au milieu d'un cercle nombreux », le prince d'Orange, fils aîné de Guillaume I^{er}, félicita le tragédien en des termes tels que « plusieurs ministres étrangers » protestèrent auprès du roi et « en écrivirent aussitôt à leurs cours respectives ».

A quel moment l'héritier présomptif du trône des Pays-Bas donna-t-il ce « véritable scandale » ? La lettre à Chateaubriand, que cite M. D., est du 31 mars 1823, et parle de l'incident comme d'une affaire déjà un peu ancienne; d'autre part, M. H. Liebrecht, dans ses *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, signale que les représentations de Talma se placent entre le 19 décembre 1822 et le 11 janvier 1823; *Sylla* fut donné « en troisième spectacle », donc probablement aux environs de la Noël. L'incident soulevé par la trop bonapartiste admiration du prince d'Orange se placerait dans la dernière semaine de 1822.

L'agent diplomatique français en informe Chateaubriand trois mois après; voilà un ministre bien diligemment renseigné ! Mais le pauvre Talma n'aurait-il pas subi, beaucoup plus tôt, le contre-coup de cette mauvaise humeur diplomatique ? M. Liebrecht nous apprend qu'une « indisposition » l'obligea d'interrompre quelques jours ses représentations; elles ne reprirent que le 5 janvier. Bizarre coïncidence ! Le bobo qui retint, une semaine environ, l'acteur à la chambre, ne s'appellerait-il pas... un ordre de police ? Ne pourrait-on pas tirer cela au clair ?

Et voici qui n'est pas moins piquant : lorsque Talma revient à Bruxelles, à l'automne, c'est dans *Sylla* qu'il repa-

rait le 7 septembre 1823 (Librecht, *o. c.*, p. 237). Est-ce que le directeur du Grand Théâtre se serait donné le malin plaisir de fronder le pouvoir, très impopulaire, de Guillaume I^{er}? Peut-être y a-t-il un joli dossier à constituer sur le succès des deux représentations de *Sylla*? Avis à nos amis de Belgique!

MARIONNETTES. — Notre confrère R. Desarthis nous adresse l'esquisse d'un plan d'enquête sur la marionnette, plus spécialement à Paris; voici les points qui retiennent son attention d'historien :

1° Que reste-t-il du répertoire des marionnettes depuis l'origine?

2° Les marionnettes aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

3° Topographie parisienne des théâtres de marionnettes.

4° Ephémérides des marionnettes.

5° Le théâtre de Polichinelle.

Le bulletin accueillerait avec plaisir toutes communications relatives à ces questions.



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N° 3-4.

AVRIL-JUIN 1936

MUSSET, BALZAC ET LA CENSURE

On admet en principe que le texte de la dernière édition, publiée sous la surveillance de l'auteur, doit être préféré à tous les autres dans les éditions ultérieures. M. Maurice Allem s'est donc strictement conformé à la règle en publiant à la N. R. F. la *seconde* version des *Caprices de Marianne*, celle que joua la Comédie Française en 1851. MM. Gustave Michaut et Pierre Gastinel ont pris le parti contraire : ils sont revenus au texte de 1833 ; et c'est également le texte primitif que M. Gaston Baty a mis à la scène.

Nul ne songerait à s'en plaindre : au théâtre, « la grande règle est de plaire », et le spectacle du Théâtre Montparnasse est charmant. L'éditeur a-t-il droit à la même indépendance ? Avouons que ce n'est pas évident. Libre à lui d'estimer que la première version est supérieure à la seconde, que les retouches sont malencontreuses, que l'auteur a gâté son œuvre en la remaniant ; mais, eût-il cent fois raison, a-t-il le droit de rejeter les corrections *voulues* par l'écrivain ? Ce texte est un document qui ne doit, sous aucun prétexte, être altéré ; tant pis s'il nous oblige à constater une erreur de l'artiste, voire une décadence : la faute serait au contraire de cacher cette faiblesse.

La société a été représentée au Congrès des Sociétés Savantes par deux communications, l'une sur l'organisation matérielle du théâtre municipal d'Amiens, l'autre sur la troupe circulante de Gallier de Saint-Gérard. Ces deux communications paraîtront au bulletin.

La Bibliothèque publiée sous les auspices de la société s'est enrichie de trois volumes importants : les thèses de M. Pierre Méléze, sur l'information théâtrale au xvii^e siècle, et le premier volume du Recueil Trepperel (Sotties), publié par Mlle Droz. La Société peut être légitimement fière du nombre et de la valeur des volumes qui se sont réclamés de son patronage depuis sa fondation.

Après la lecture de ce rapport, le Président présente à l'assistance le sinologue bernois, M. Horst de Tscharnier, ancien professeur à l'Université nationale de Pékin, qui a bien voulu venir nous parler du théâtre chinois, cette forme d'art si raffinée et en même temps si déconcertante pour les Européens.

M. de Tscharnier, qui s'est pris d'un véritable amour pour ce théâtre, présente à l'assistance, qui emplissait tout l'amphithéâtre Guizot, un fort bel ensemble de projections et de disques, donnant une idée d'ensemble de la déclamation chinoise et de cette curieuse mise en scène, toute symbolique, se passant complètement de décors, et réduisant les accessoires et la figuration à quelques signes abstraits.

Nous eûmes aussi la rare bonne fortune d'entendre un authentique violon chinois et des chants exécutés par deux étudiants chinois de la Faculté des Lettres. A tous, conférencier et exécutants, la société doit une bien vive reconnaissance, ainsi qu'à M. le Doyen et à M. le Recteur, qui ont bien voulu lui permettre d'utiliser une salle de la Sorbonne pour cette réunion.

THÉÂTRES ou CINÉMAS

Un recueil édité par L. Morancé, rue de Fleurus, rassemble 39 planches reproduisant des ensembles constructifs de neuf salles de Théâtre et de Cinéma.

Le *Théâtre des Mathurins* : la façade de ce théâtre tire plus son caractère de son apparence que de l'équilibre de la répartition des pleins et des vides, et ce n'est certes pas un défaut que d'apparenter, en la circonstance, son aspect à une toile de fond. Malheureusement, les architectes modernes, si soucieux d'exprimer un rigoureux rationalisme, ne tiennent que bien rarement compte des obligations de la publicité : celle-ci intervient alors, obligatoirement, bien fâcheusement, dérivation funeste à l'art du visage de la construction, au hasard, à la merci de l'occupant ; les affiches et le luminaire, vie quotidienne de l'exploitation, n'étant plus reliés à l'étude de l'ensemble, n'ont plus aucun rapport avec lui, allant jusqu'à créer un tel désordre que l'équilibre du sens extérieur de la composition est totalement rompu.

La façade de l'*Œil de Paris* est, en ce parti, plus qualifiée, quoique sans une particulière attraction. L'ordonnance de la salle est particulièrement attrayante et esthétiquement dégage cette réelle valeur d'atmosphère, indispensable à ces petites salles si précieuses au développement de l'Art dramatique. Le plan, remarquablement ingénieux, s'adapte bien essentiellement à un terrain de silhouette très inhospitalière.

La *Salle Pleyel*, avec le rythme « cadencé » et « harmonieux » de sa façade, n'échappe guère à la précédente observation : même critique à cette publicité désordonnée, sans mesure, souvent vulgaire, toujours étrangère et ingrate à la construction qui la soutient et l'abrite. Le plan qui a pu exceptionnellement disposer de larges et vastes dégagements, répartit les bâtiments selon une ordonnance très moderne, réalisant le thème le plus ordonné, disciplinant les multiples

nécessités des nombreuses distributions que réclament les Théâtres à spectacle et à grands orchestres.

Le projet du *Petit Casino*, d'un rigoureux et quelque peu flageolet classicisme, ne retient guère l'attention. Mais la vie qui se dégage de la conception de la *Salle d'Iéna* détermine une scène dont l'ampleur est et reste judicieusement proportionnée, tout en lui réservant et en lui maintenant un contact pénétrant et saisissant.

Qu'il doit être passionnant d'assister à un spectacle du *Casino de Dax* ! C'est un appel très direct à une dramaturgie bien particulière. Cette scène, beaucoup plus haute que large, au grêle fronton protecteur, constitue un bâtiment isolé, clos, sans relation ni communication extérieure ; au devant, une salle en plein air, à gradins de pierre, opposant un violent et opiniâtre contraste, vous fait admettre un monde scénique nouveau. Peut-être la réserve des documents ne permet-elle pas d'interpréter exactement la destination de l'ouvrage ? Peu importe, il contient en lui-même une puissance de suggestion à laquelle il est bien précieux de s'abandonner.

La composition de la façade des « *Menus Plaisirs* » est franche et volontaire : son ornementation linéaire et géométrique est d'une lecture claire et évocatrice, au sens même de l'esprit, voilà une publicité expressive, délicate, mais saisissante, et qui attire d'abord l'observateur, puis le retient et le réjouit.

La « *Salle des Fêtes de Lyon* », dont le claustral peut procurer des possibilités d'éclairage particulières avec les jeux variés de lumière, doit suffire à distraire, à égayer, par sa mobilité renouvelée, une architecture parfois froide, souvent sévère. Certes, ce n'est pas à la décoration, cette prétentieuse combinaison de systèmes, qu'il faut demander surtout pour une salle des fêtes une provocation à la joie, mais l'arabesque des lignes en leurs courbes comme en leurs jonctions, peuvent déterminer une harmonie active, vivante et joyeuse.

Et pour terminer, « *l'Alhambra* », la rouge : une des plus attrayantes et des plus vastes salles de music-hall, variée en son ampleur, l'architecture n'y joue qu'un rôle d'accompagnement; imaginez un confident muet, maghrébisme assez étourdissant. Alors, pourquoi la puissante et passionnante activité des splendides machineries utilisées n'intervient-elle pas au choix du mouvement des formes, au développement des volumes appropriés? Actuellement, avec les dispositions féeriques de la lumière, cela constituerait, ou pourrait seulement évoquer, de vastes nids d'abeilles, ici par trop essaimées.

Beaucoup de goût, d'ingéniosités, de talent, mais peu de caractère. La salle de cinéma se confond avec la salle de théâtre, alors que les moyens d'expression différents les distinguent si particulièrement et que le spectacle hybride n'en justifie que l'égarement. Sans titre ni désignation, l'architecture ne doit-elle pas, par elle-même, exprimer le sens de sa destination propre?... C'est par l'alliance inconsidérée des membres d'une même famille qu'une génération s'épuise et s'abolit.

ED. AUTANT.

EXPOSITIONS DE FOYER

Le public de bien des théâtres fait penser à des collégiens délivrés d'une classe particulièrement fastidieuse : on se venge de n'avoir pu jacasser durant un acte; c'est la récréation après le pensum, et c'est un peu déplaisant.

Mais c'est excusable aussi : dans ces fâcheux promenoirs, à la décoration discutable, où la réclame sévit parfois comme au bord d'une route nationale, qu'est-ce qui pourrait bien empêcher les gens de se dissiper? Pourtant, le foyer est un mal nécessaire, comme l'entr'acte : dans des salles où les sièges deviennent des instruments de supplice, pour peu qu'on dépasse la taille médiocre, il est humain de laisser à nos jambes le temps de se dégourdir; est-ce une raison pour changer à ce

point l'atmosphère, pour faire de cette interruption une rupture?

MM. Gaston Baty et Louis Jouvet ont imaginé, du moins, un charmant palliatif : ils ont fait de leur foyer un petit musée. Le spectateur, quittant pour dix minutes les acteurs vivants, se retrouve parmi les souvenirs des acteurs d'autrefois; il ne s'évade pas dans un local quelconque, anonyme, banal et souvent laid : il continue, si j'ose dire, à « penser théâtre »; il reste dans la disposition intérieure nécessaire à qui ne vient pas au spectacle comme un snob ou comme un badaud.

L'historien ne se félicitera pas moins de cette création : les documents iconographiques lui sont infiniment précieux, et il faut en avoir fait l'expérience pour savoir combien leur quête exige de pas, de peines, d'entêtements... et de chance. Or, ces deux expositions de foyer nous offrent des ensembles fort abondants, et dont le souvenir mérite d'être conservé. C'est même urgent pour l'exposition de l'Athénée, organisée grâce au libéral concours de la maison P. Prouté, 74, rue de Seine, et n'ayant qu'un caractère temporaire; celle du Théâtre Montparnasse, tirée des archives du théâtre même et des collections de son directeur, sera plus stable, autant toutefois qu'une œuvre humaine peut l'être; puis elle devra tout de même se renouveler de temps en temps, et c'est pourquoi il ne sera pas sans intérêt d'en noter aussi la physionomie actuelle.

Les pièces de l'Athénée sont au nombre de 187, pouvant se répartir en 5 groupes :

1° Scènes de comédies ou drames : *Les Femmes savantes*, *Georges Dandin*, *L'Ecole des Femmes* (Coyppol-Jourdain); *Les Fourberies de Scapin* (Engelbrecht); *Amphitryon* (2 pl.), *Princesse d'Elide*, *Psyché* (Boucher); *Othello* (Chassériau, pl. 2, 6, 10, 13 et 14); trois scènes d'*Hamlet* (Delacroix); *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Esmeralda*, *Don Juan d'Autriche*, *Une famille au temps de Luther*, *Don Juan de Marana*, *Angèle*, scènes des drames de Dumas (Célestin Nanteuil); quatre planches du répertoire du Théâtre de Madame (Henry Monnier).

2° Edifices, installations, scènes de la vie théâtrale : *L'Opéra au Boulevard Saint-Martin* (Bouton-Jaime); *Foyer des acteurs du Théâtre Français* (Fragonard); *Une queue*, *Un parterre*, *Le derrière de la toile*, *Une débutante*, *Un foyer* (Henry Mon-

nier); Une loge au théâtre Ventadour, Sur la scène, Dans les coulisses (Daumier); Intérieur du Théâtre Italien, Foyer des acteurs de l'Opéra, Une loge à l'Opéra (Eug. Lami) : La salle de l'Opéra (Fichot). Ancienne comédie d'Amsterdam : la salle, la scène (Wrijs).

3° Décors : 4 « décors miniatures »; 3 décors de Bibiena; *Alfred le Grand* (Cicéri); *Charles VI* (François); *La reine Topaze* (Nanteuil); *Maid en Mill* (Woolet).

4° Costumes : Portrait de comédien (Larmessin); Habit de comédien (Feti-Larmessin); Personnage de la Comédie italienne, Mezzetin de face (Watteau-Desplaces); autre personnage de la Comédie italienne, 6 Mezzetins, Tabellion, Pantalon, Cassandre, Léandre, Colombine (Watteau-Autran); Jeune actrice vêtue d'un costume espagnol (Léveillé-Deny).

5° Portraits d'acteurs. C'est l'élément capital de cette exposition; il nous est souvent difficile de nous représenter le physique d'un comédien, et c'est pourtant là-dessus que, bien souvent, les contemporains l'ont jugé. Aussi croyons-nous être utiles aux chercheurs en donnant la liste alphabétique des acteurs portraiturés :

Allard et Dauberval (Carmontelle), Alphonsine (Dorjon), Armand (Colin).

Baptiste aîné (Colin), Baroyet (Coll. Martinet), Bellecour (Jarimet), Betzi et Hippolyte (Coll. Martinet); Bonneval (Jarimet), Bourgoïn, Bras, Brocard (Colin), 3 Brunet (Coll. Martinet. Voir : Cazot, Potier, Tiercelin).

Carmouche, Cartigny (Colin), Mme Catelani (Cordon), Cazot et Brunet, Chapelle (Coll. Martinet), Charton (Marin), Jenny Colon (Léon Noel).

Damas (Colin), Dauberval (voir Allard), Debureau (Bouquet), le même (Lacauchir), Déjazet (Vigneron), la même (Geoffroy); la même (Léon Noel), Demelson, Desmousseaux (Colin), Dorval (Léon Noel), Mme Dorval (Marin), Duchesnois (Colin), Mlle Dupont (Léon Noel), Dupuis, Dussert (Colin).

Eléonore (Colin).

Mme Favart (Cochin-Flipart), la même dans Roxelane (Dugoure-Lebeau), Firmin (Colin), Fleury (d'après Pajou), Frenoy (Colin).

Pauline Garcia-Viardot (Vigneron), Granville (Colin).

Hippolyte (voir Betzy).

Joanni (Marin), Mlle Joly (Marin).

Lafon (Colin), Lecomte (Marin), Lekain (Lenoir-Saint-Aubin), Lemaitre (Léon Noel), Lepeintre (Colin), Letellier (Marin), Leverd (Colin), Mlle Leverd (Isabey-Macon).

Mante (Colin), Mlle Mars (Girard), la même (Gravedon), Marty (voir Tantin), Memet, Michelot, Minette (Colin), Molé (Jarimet), Mollard (Marin), Monnier dans *la Famille improvisée*, Monrose (Colin), le même (Léon Noel), Montano (Marin).

Noblet (Léon Noel), Nourrit (Coll. Martinet).

Odry (Coll. Martinet).

Paradol (Colin), Philippe (Coll. Martinet), Picard (par lui-même), Pierson (Colin), Poisson (Galerie théâtrale), Potier, Potier et Brunet (Coll. Martinet), Potier (Colin).

Rachel (Leloir), Rousseau (Jarimet).

Saint-Aubin, Saint-Fal (Coll. Martinet), le même, Saint-Prix (Jarimet), Samson (Coll. Martinet), le même (Léon Noel), Sarazin (Jarimet).

Talma (d'après Hollier), le même, Talon, Tantin et Marty, Thénard (Coll. Martinet), le même (Galerie théâtrale), 3 Tiercelin, Tiercelin et Brunet (Coll. Martinet), Touzé (Colin).

Valère (Marin), Vanhove (Jarimet), Vatpré (Coll. Martinet), Vernet (Colin), Volnys (Coll. Martinet).

A ces gravures s'ajoutent, pour la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreuses photographies tirées des archives de la maison Nadar.

L'exposition du Théâtre Montparnasse est d'un caractère un peu différent : elle occupe moins de place, elle se limite à l'histoire de la maison même, elle est moins uniquement iconographique; la vitrine principale est garnie de souvenirs encore plus que de documents.

Voici le fouet de Paulin Ménier dans le *Courrier de Lyon*, le poignard de Mounet-Sully dans la *Vénitienne* d'Anicet Bourgeois, le sabre de Fontaine dans les *Chouans*; voici de vieux programmes (on sait combien ces vestiges sont rares et précieux), un entre autres, pour une soirée du Théâtre-Libre,

du 28 mars 1885, contenant, avec un poème du *Bateau Ivre*, une page singulièrement émouvante de Verlaine sur Rimbaud. Et M. Baty nous fait espérer qu'on pourra bientôt contempler, dans ce « reliquaire », un très beau masque mortuaire de Firmin Gémier.

Comme pièces d'archives, nous signalerons la pétition, signée de noms illustres, demandant au ministre de l'Instruction publique la croix de la légion d'honneur pour Laroche, directeur de la Gaité; le traité, du 1^{er} mai 1857, entre la Société des Auteurs et les directeurs des théâtres de banlieue, donnant la liste des pièces qu'ils étaient autorisés à jouer, et le tarif des droits à percevoir; enfin deux registres de distribution donnant, pour les années 1857 à 1860, les indications les plus complètes sur le répertoire et le personnel de ce curieux établissement. Nous désirerions ardemment pouvoir revenir un jour sur l'importance considérable de ces deux pièces, peut-être uniques en leur genre.

Enfin, si l'image ne tient pas rue de la Gaité la même place que rue Caumartin, sa présence n'est pas négligeable pour autant. On peut voir, aux murs du petit foyer, les portraits de Mlle Amant, Bocage, Deshayes, Lacrosonnière, Matis, Normand, Rouvière, ceux de Chilly, Marie Laurent et Mélingue en costume. Et puis, au milieu de ces figures, déjà du passé, une photographie toute récente; celle du chef machiniste Burrus, mort subitement l'année dernière; la touchante histoire que celle de ce vieil « artiste », comme on l'eût appelé au temps de l'Encyclopédie; Mlle Lorienty la raconte avec trop de charme pour que nous ne lui demandions pas de la redire un jour elle-même aux lecteurs de notre bulletin.

A dessein, nous avons laissé de côté une autre catégorie de pièces, dont la valeur documentaire est pourtant égale, pour le moins, aux précédentes : ce sont les documents relatifs aux œuvres représentées. Ici encore les couloirs du Théâtre Montparnasse contiennent de véritables richesses; ceux de l'Atelier également. Mais cela mériterait une étude spéciale, que nous espérons bien faire un jour. Pour aujourd'hui, nous avons voulu nous borner à cet aspect « rétrospectif », qui a sa valeur propre. C'est une idée ingénieuse et jolie que de rappeler au spectateur d'aujourd'hui le théâtre et les artistes d'autrefois;

quand l'artiste vient de nous faire pleurer ou rire, c'est justice que nous adressions le salut d'un regard, d'une pensée, à l'image de ceux par qui nos pères ont goûté les mêmes joies.

GLUCK ET PICCINI A PARIS

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

(1769-1786)

(*Extrait d'un ouvrage en préparation*)

I

GLUCKISTES ET PICCINISTES; PRINCIPALES PHASES DE LA QUERELLE

Il n'y eut aucune polémique entre l'arrivée de Gluck (premiers jours de janvier 1774) et le 5 mars 1777.

La Harpe, qui avait été très élogieux pour *Orphée*, changea d'avis sans qu'on sache pourquoi, lors de la reprise d'*Iphigénie en Aulide*, et devint agressif (5 mars 1777). Était-il jaloux du succès du *Journal de Paris*, que Suard venait de fonder et qui faisait concurrence à la *Gazette politique et littéraire*? C'était là querelle de personnes plutôt que de doctrines.

Le *Journal de Paris*, devenu, avec l'abbé Arnaud, le journal officiel du gluckisme, répondit par la plume de Suard, dont cinq lettres successives, sous le pseudonyme de l'« Anonyme de Vaugirard », réduisirent La Harpe au silence (7 avril 1777).

À peine calmée, la querelle rebondit lors de la publication de l'*Essai*, de Marmontel, qui attaquait violemment Gluck et

déchainait toute une littérature plus ou moins pamphlétaire (Gluck avait refusé à Marmontel d'adapter le livret d'*Orphée* et en avait chargé Moline, jeune poète inconnu rencontré par hasard).

L'arrivée de Piccini (fin 1776), accaparé par Marmontel, fournissait un nouvel aliment à la controverse. Elle s'envenime avec *Armide* (23 septembre 1777), de nouveau attaquée par La Harpe, et amenant Gluck à descendre lui-même dans l'arène, par un appel public à son défenseur attitré, Suard, qui s'exécuta aussitôt, mettant les rieurs de son côté.

Les passions se calmaient en présence des succès constants de Gluck, qui faisaient la fortune de l'Opéra, quand l'architecte Coquéan lança, dans ses *Entretiens* (vers juin 1779), contre Gluck, une accusation de plagiat, à laquelle celui-ci ne put répondre. Le public de l'Opéra n'en resta pas moins fidèle à Gluck.

Les défenseurs habituels des deux compositeurs ne prirent aucune part à cette dernière campagne, qui marqua la fin des hostilités : en juillet 1779, ils avaient échangé dans le *Journal de Paris* des articles conciliants.

En somme, quatre faits principaux marquent les étapes de la querelle : la première attaque de La Harpe, celle de Marmontel, la deuxième de La Harpe, celle de Coquéan, le tout remplissant les années 1777, 1778 et 1779.

II

DATES IMPORTANTES

(Toutes ces dates sont empruntées à l'ouvrage
de M. J. G. Prod'homme : L'Opéra...)

Lettre du Bailli du Roulet à Dauvergne,	
<i>Merc. Fr.</i>	octobre 1772
Arrivée de Gluck à Paris	janvier 1774
Première d' <i>Iphigénie en Aulide</i>	19 avril 1774
— d' <i>Orphée</i>	2 août 1774
Seule représentation du <i>Poirier</i> (à la Cour)	27 février 1775

Premier départ de Gluck	février 1775
Première du <i>Siège de Cythère</i>	11 août 1775
Retour de Gluck	février 1776
Première d' <i>Alceste</i>	23 avril 1776
Deuxième départ	mai 1776
— retour	mai 1777
Première d' <i>Armide</i>	23 septembre 1777
Troisième départ	février 1778

(Cf. Métra : « Gluck est parti, emportant deux tragédies : *Iphigénie en Tauride* et *Atys* ».)

Troisième retour	novembre 1778
Première d' <i>Iphigénie en Tauride</i>	13 mai 1779
— d' <i>Echo et Narcisse</i>	21 septembre 1779
Départ définitif	7 octobre 1779
Mort de Gluck	15 novembre 1787
Arrivée de Piccini à Paris	31 décembre 1776
Premières de ses œuvres :	
<i>Roland</i>	27 janvier 1778
<i>Atys</i>	22 février 1780
<i>Iphigénie en Tauride</i>	23 janvier 1781
<i>Adèle de Ponthieu</i>	27 octobre 1781
<i>Didon</i> (à Fontainebleau)	16 septembre 1783
<i>Diane et Endymion</i>	7 septembre 1784
<i>Pénélope</i> (à Fontainebleau)	9 décembre 1785
Départ de Piccini	13 juillet 1791
Retour	13 Frimaire an IV
Mort de Piccini	7 mai 1800
Première des <i>Danaïdes</i> (Salieri)	7 octobre 1779
— <i>Dardanus</i> (Sacchini)	30 novembre 1784

L'ouvrage moderne le plus complet sur cette période très importante de notre histoire théâtrale est le *Gluck et Piccini*, de G. Desnoireterres, très documenté, qui mentionne, avec de nombreuses citations, un grand nombre d'écrits relatifs à la rivalité des deux compositeurs.

L'abbé Leblond a publié, en 1781, des *Mémoires pour ser-*

vir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck, précieux recueil reproduisant une centaine d'écrits parus jusqu'en décembre 1779, mais surtout ceux puisés dans le *Journal de Paris*, favorable à Gluck.

Dans le *Supplément* de la *Biographie Universelle* de Fétis, Thoinan donne les titres de 45 écrits.

De nos jours, M. J. G. Prod'homme, dans ses *Ecrits de Musticiens*, a reproduit 23 lettres ou écrits de Gluck.

Quelques écrits ont été publiés par M. H. de Curzon, dans *Musique*.

Ce sont ces travaux qui, avec de très nombreuses additions empruntées aux écrivains de l'époque, ont servi de base à la présente nomenclature, dans laquelle on a désigné par (L), (T), (P), (C), les écrits figurant respectivement chez Leblond, Thoinan, Prod'homme et de Curzon.

Autres abréviations :

- A. L. = Année littéraire.
- A. N. = Archives Nationales.
- B. C. = Bibliothèque du Conservatoire.
- B. O. = — de l'Opéra.
- C. E. = Courrier de l'Europe.
- J. M. = Journal de Musique.
- J. P. = Journal de Paris.
- J. P. L. = Journal de Politique et de Littérature (La Harpe).
- J. T. = Journal des Théâtres.
- M. B. = Mémoires secrets de Bachaumont.
- N. S. = Nouveau Spectateur.
- R. G. M. = Revue et Gazette musicale.
- R. M. = Revue musicale.
- S. I. M. = Société internationale de musique.

Pour compléter utilement cette nomenclature, nous y joignons un bref résumé des articles parus dans la *Correspondance Littéraire de Grimm*, qui reflètent assez exactement les fluctuations de l'opinion pendant cette période. La plupart (en tous cas ceux de 1773 à 1775), sont de J. H. Meister, qui, pendant les longs voyages de Grimm (1771-1778), le remplaça tantôt seul, tantôt avec Diderot. Bien que Meister revendique la totalité des articles jusqu'en 1790, il est vraisemblable que

Grimm reprit la plume, au moins de temps en temps, après son retour de Russie, à la fin de 1777. (Tourneux.)

CORR. GRIMM, 1764, 15 avril : Grimm a vu la partition d'*Orfeo*, qui lui a paru à peu près barbare. La musique serait perdue si ce genre pouvait s'établir.

1769.

GLUCK. — *Au Grand Duc de Toscane, Epître dédicatoire d'ALCESTE*, 1769. *J. P. L.*, février 1774; (L), (P), (C).

Document des plus importants, contenant un exposé des principes de Gluck en matière de musique dramatique, avec toutes les règles de son système, règles auxquelles il devait manquer souvent lui-même.

Alceste fut représentée à Vienne le 16 décembre 1766, mais ne fut gravée qu'en 1769, avec la dédicace en question.

1770.

GLUCK. — *Au duc de Bragance, Epître dédicatoire de PARIDE E ELENA*, 1770; *G. P. L.*, 1770; *R. G. M.*, 13 octobre 1854 (L), (P), (C).

Il se plaint que ses idées ne soient pas comprises par le public viennois.

Corr. Grimm, 1771. Juillet : La buona Figliola souffre d'être jouée sur des paroles françaises; musique de Piccini admirable.

1772.

CHABANON. — *Sur la musique, à propos de Castor et Pollux*. *M. F.*, avril 1772 (T).

Sans rapport direct avec la question, sauf par la réponse de Gluck en 1773.

ROULLET (Bailli Gaud Le Blan du). — Lettre à l'un des Directeurs de l'Opéra (Dauvergne). *M. F.*, octobre 1772 (T), (P), (L) n'a pas reproduit tout le post-scriptum.

Document initial, présentant et vantant Gluck, et proposant son *Iphigénie en Aulide* pour l'Opéra.

1773.

BURNEY (Ch.). — *The present state of music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*; Londres, 1773.

GLUCK. — Lettre à Klopstock, 1773 (P).

Lettre au P. Martini, 26 octobre 1773 (P).

Il va se rendre à Paris pour y faire jouer *Iphigénie en Aulide*; cette entreprise téméraire rencontrera de grands obstacles; sa musique va heurter les préjugés nationaux.

Anonyme. — *Réponse à la critique de Castor*. Paris, 1773 (T).

CHABANON. — *Sur les propriétés musicales de la langue française*. M. F., janvier 1773 (T).

GLUCK. — Lettre sur la musique. M. F., février 1773 (L), (T), (P).

Réponse indirecte à celle de Chabanon. Il fait ressortir le mérite de son librettiste Calzabigi, expose ses idées sur les rapports du poème et de la musique dramatique et adresse de basses flatteries à J.-J. Rousseau. Comparer cette lettre avec celle de Calzabigi (25 juin 1784) et avec la réponse de du Roullet (7 octobre 1784).

Corr. Grimm, 1773. Avril : *Iphigénie en Aulide*, de Gluck, a eu le plus grand succès à Vienne. On l'a depuis offerte à nos directeurs : selon l'usage, ils l'ont refusée, ayant fait vœu de nous ennuyer à jamais des mêmes vieilleries.

1774.

GLUCK. — *Dédicace au roi d'Iphigénie en Aulide* (P).

Dédicace à la reine d'Orphée (P).

Il fait l'éloge de J.-J. Rousseau et de son *Devin du Village*.

DE LA TOURAILLE. — *Lettre à la marquise de... sur Iphigénie en Aulide*. Genève, 1774 (T).

Hostile à Gluck.

DEVISME DE SAINT-ALPHONSE. — *Lettre à Madame de... sur Iphigénie en Aulide*. Lausanne, 1774 (T).

DEVISME DE SAINT-ALPHONSE. — *Lettre à M. le Chevalier de... sur l'opéra d'Orphée*. Lausanne, 1774 (T).

Anonyme. — *Un clou chasse l'autre*. Berlin, 1774 (T).

Sur Iphigénie en Aulide.

ANONYME. — *Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français et sur le nouveau genre de musique*. Londres et Paris, 1774 (T).

MANNLICH (J. C. de). — Articles sur Gluck à Paris dans le *Journal de Deux-Ponts*, 1774.

MOLINE (P. L.). — *Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée (Gluck) aux Champs Elysées*. Amsterdam, 1774 (T).

J.-J. ROUSSEAU. — *Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son prête-nom sur un air d'Orphée* (T).

N'a jamais été imprimé.

J.-J. ROUSSEAU. — Lettre à Gluck (17 avril 1774); ap. Mannlich, *Histoire de ma vie* (R. M., novembre 1934).

Il sort enchanté de la répétition d'*Iphigénie*; le Chevalier a réalisé ce que Rousseau avait cru impossible jusqu'à ce jour.

LA HARPE. — Annonce de la représentation d'*Iphigénie en Aulide* (J. P. L., avril 1774 (L)).

Historique des opéras italiens de Gluck; compte-rendu élogieux.

ARNAUD (abbé). — *Lettre à Mme d'A...*; J. P. L., avril 1774, et *Œuvres*. Paris, 1808 (L), (T).

Eloge enthousiaste d'*Iphigénie en Aulide*.

MARIE-ANTOINETTE. — Lettre à sa sœur Marie-Christine (26 avril 1774) *Correspondance*, p. p. Hunolstein, 1868.

Eloge d'*Iphigénie en Aulide*; tout le monde est divisé et agité, à la Cour et à la Ville : on hésite, ayant à se faire à ce nouveau système. (Cette lettre est considérée comme apocryphe.)

GALIANI (abbé). — Lettre à Mme d'Epinay (14 mai 1774). *Correspondance*. Paris, 1881.

Premier projet, dû à Mme du Barry, pour faire venir Piccini à Paris et l'opposer à Gluck; ce projet fut interrompu par la mort du roi.

GLUCK. — Lettre à Mercy-Argenteau (16 août 1774) B. C., fonds Malherbe, S. I. M., 1914, t. II.

Il le remercie de sa protection et donnera des leçons à Mlle Rosalie (Levasseur, la maîtresse de Mercy).

GLUCK. — Lettre au même (11 août 1774); mêmes sources.

Pour s'établir à Paris, il faudrait qu'il fût assuré de 10 à 12.000 ll. par an; il réformerait l'orchestre, guiderait les jeunes compositeurs, conseillerait les chanteurs.

Maison du Roi (Ministère de la). — Lettre aux directeurs de l'Opéra (2 septembre 1774), A. N., O¹ 416.

Gratification annuelle de 6.000 ll. accordée à Gluck par le roi, après *Iphigénie* et *Orphée*.

AMELOT DE CHAILLOU, ministre de la Maison du Roi. — Lettre à du Roullet (20 décembre 1774); A. N., O. 416.

Il lui rappelle, au sujet de Mlle Duplan, les droits de du Roullet (20 décembre 1774); A. N., O¹ 416.

Corr. Grimm, 1774. Avril : *Iphigénie en Aulide*. « Un ouvrage qui excite autant de mouvement, d'intérêt, de contrariétés même, n'est sûrement pas médiocre; ceux qui disent le plus de mal sont forcés d'y reconnaître de grandes beautés. »

Sévère critique du poème.

Août : *Orphée*. « La musique la plus sublime que l'on ait peut-être exécutée en France, reçue avec transports sur notre théâtre.

1775.

GLUCK. — Traité avec l'Opéra (1775?). B. C., fonds Malherbe; S. I. M., 1914, t. II.

Autographe. Il a eu 3.000 ll. pour *Iphigénie*, 3.000 de la part du poète; on lui a promis une gratification, son voyage et ses dépenses ayant coûté 6.000 ll. A l'avenir, il aura 6.000 ll. pour chaque opéra; l'Académie royale satisfera le poète pour *Cythère* comme pour *Orphée*; il s'engage à faire *Alceste*, *Electre*, *Iphigénie en Tauride*, ou au lieu d'un de ces ouvrages

un opéra-bouffon genre *Cythère*. Il viendrait à Paris au printemps de 1776. Avec 6 opéras, la besogne de la révolution de la musique serait terminée.

Ce traité ne fut jamais exécuté.

LOUIS XVI. — Lettre au duc de la Vrillière (14 janvier 1775).
Il se déclare enchanté d'*Iphigénie en Aulide*.

METRA (Correspondance). — Sur la reprise d'*Iphigénie* (19 janvier 1775).

L. C. de A. (Saint-Albans). — *Lettre à M. de Chabanon en réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française; M. F.*, février 1775.

GLUCK. — Lettre à du Roulet (de Vienne, 12 mai 1775). B. C., fonds Malherbe, S. I. M., 1914, t. II.

Il travaille *Alceste*; demande le livret de l'*Olympiade* pour le mettre en musique. Le portrait par Duplessis sera-t-il prêt pour le Salon?

GLUCK. — Lettre à Krutthofer (de Vienne, 30 mai 1775); mêmes sources.

Sur Berton et les changements à l'ouverture du *Siège de Cythère*.

GLUCK. — Lettre à du Roulet (de Vienne, 1^{er} juillet 1775); mêmes sources.

Il se plaint de Berton au sujet de *Cythère*; parle d'*Alceste* comme d'un « chef-d'œuvre » et entre dans des détails d'exécution.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 14 octobre 1775); mêmes sources.

Sur *Alceste*, il étudie la proposition de du Roulet et de l'abbé Arnaud pour se fixer à Paris, mais il est trop vieux pour écrire de nouveaux opéras et travaillera avec Gossec et Berton; il a été malade pendant quatre mois; il demande l'envoi du portrait par Duplessis.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 22 novembre 1775); mêmes sources.

Sur *Alceste*, qui pourra être expédié en janvier. Pour Ar-

mide, il ne se décidera qu'à Paris où il parle encore de se fixer, pensant arriver en mars.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 2 décembre 1775); mêmes sources.

Sur *Alceste* et les changements proposés par du Roullet dans le livret; il prévoit que ce sera son dernier opéra.

GLUCK. — Lettre au même (de Vienne, 13 décembre 1775); mêmes sources.

Il renoncera peut-être à *Armide* qui demande trop de bons artistes, et ne veut pas non plus hasarder un opéra-bouffe, se rappelant la sévérité des critiques sur *Cythère*, qui lui fait du tort en Allemagne et en Italie; il enverra le 1^{er} acte d'*Alceste* le 1^{er} janvier : que Rosalie n'apprenne que le gros; il lui indiquera les nuances à Paris.

Corr. Grimm, 1775. Août : *Cythère assiégée*. Musique lourde et négligée, chant monotone et commun.

1776.

DU ROULLET. — *Lettre sur les drames-opéra* (sic). Paris et Amsterdam, 1776 (T).

LASALLE D'OFFEMONT. — *Réponse à l'auteur de la Lettre sur les drames-opéra*. Londres, 1776 (T).

MILCENT. — *Lettre d'un amateur de l'Opéra à M. de..., dont la tranquille habitude est d'attendre les événements pour juger du mérite des sujets*. Paris, 1774.

ARNAUD. — *La Soirée perdue de l'Opéra*. Avignon et Paris, 1776 (L), (T).

Prélude de la controverse; probablement dicté ou inspiré par Gluck et tout à son éloge. Citations de Burney, Martini, Métatase.

ARNAUD (abbé). — *Le Souper des enthousiastes*. Paris, 1776 (L), (T).

Eloge d'*Alceste*; examen détaillé.

GLUCK. — Lettre à Klopstock, 1776 (P).

— Lettre à du Roullet (A. L., t. VIII, décembre 1776).

Il pose des conditions pour la distribution des rôles d'*Al-*

ceste, refuse de travailler à *Roland*, ayant appris que l'Opéra en a commandé un à Piccini; explications sur *Orphée*, *Alceste*, *Armide*.

La copie de A. L. n'est point datée; la lettre est probablement écrite de Vienne, fin janvier ou début de février 1776; en effet, Gluck écrit à du Roullet : « Je reçois à l'instant (soeben), votre lettre du 15 janvier. » Le bailli a reçu, au moins en partie, la musique d'*Alceste*, et c'est pour cela qu'il la compare à celle d'*Orphée*. Gluck était à Paris en février.

ARNOULD (Sophie). — Lettre se plaignant des auteurs d'*Alceste* (N. S., 1^{er} mai 1776).

ROUSSEAU (J.-J.). — Lettre à Burney sur la musique avec des fragments sur l'opéra italien d'*Alceste*. *Œuvres*, 1782.

THIÉRY, « ancien fabricant de chapeaux ». — *Lettre au Nouveau Journal des Spectacles, sur l'Opéra d'Alceste, du chevalier Gluck*. (*Journal des Spectacles*, 20 mai 1776.)

Suivi d'une notice sur Gluck et Piccini. Ecrit peu connu, intéressant, jamais cité à notre connaissance. Une copie manuscrite reliée à la fin des Mémoires de Leblond à la B. O.

Anonyme. — Articles sur *Alceste* (pour et contre Gluck) (*J. T.*, 1^{er} et 15 mai 1776).

GLUCK. — Lettre aux musiciens de l'orchestre (de Vienne, 14 août 1776) (P).

Il les remercie et leur recommande l'Opéra de Cambini. Métra, qui signale cette lettre, dit qu'on a trouvé déplacé que Gluck considère que, dans ce siècle, la probité soit incompatible avec la musique.

L'opéra de Cambini était tombé avant l'arrivée de la lettre.

ARNAUD (abbé). — Lettre au P. Martini, 2 décembre 1776 (L).

Il défend Sacchini, accusé d'avoir plagié Gluck.

GLUCK. — Réponse à Framery, *M. F.*, novembre 1776 (L), (P), (T).

Ce que F. a dit de Gluck, de Sacchini, de Millico, est faux. C'est à la demande de Millico que Sacchini a emprunté un air.

GLUCK. — Lettre à Dubreuil (de Vienne, 10 septembre 1776).

Il refuse son offre d'un livret d'*Iphigénie en Tauride*.

ARNAUD (abbé). — Lettre au P. Martini, 2 décembre 1776 (L).

Sur la musique française et l'italienne; éloge de Gluck, qui est l'homme attendu par Martini. Document des plus intéressants, exposant les vues de son auteur sur la musique.

GLUCK. — Lettre à Arnaud (de Vienne, 31 décembre 1776). (B. C., fonds Malherbe; S. I. M., 1914, t. II.)

Il lui reproche de lui préférer Caraccioli, homme titré, mais cela ne change pas ses sentiments. Le portrait par Duplessis est très estimé à Vienne, mais on critique les mains; devra-t-il être reporté à Paris? On lui écrit que tout le monde est content d'*Alceste*.

Corr. Grimm, 1776. — Avril : Sur *Alceste*, les avis sont partagés; on préfère *Iphigénie et Orphée*; aux partisans de la musique italienne, le chant de Gluck paraît triste et monotone, barbare ou commun.

Mai : *Alceste*. On se plaint que Gluck ne développe pas assez ses idées, qu'il ne varie pas assez ses modulations, qu'il confond des genres opposés, qu'il manque d'élégance et de noblesse.

Vte Ch. du PELOUX.

CHRONIQUE

NECROLOGIE. — Notre *bulletin* était déjà remis à l'imprimeur lorsque nous avons appris le décès de M. Jean Bernard, directeur de la *Presse Associée*, survenue le jeudi 5 mars. C'est encore un des ouvriers de la première heure qui disparaît, car M. Jean Bernard nous avait apporté, dès la fondation de notre groupe, son approbation et son appui. Nul doute que tous nos confrères ne s'associent aux condoléances que le secrétaire a exprimées sans retard à Mme Vve Jean Bernard et à son fils.

PIEUX HOMMAGE. — Le 24 janvier dernier, à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, l'Association des Amis des Lettres, de Marseille, a fait apposer une plaque commémorative

sur la maison de la place Saint-Ferréol (n° 2), où notre regretté Président fondateur, Auguste Rondel, ouvrait si généreusement aux travailleurs la merveilleuse bibliothèque dont il fit don par la suite à la Nation.

Notre société s'est associée à cette manifestation en adressant à M. E. Ripert, Président des Amis des Lettres, le télégramme suivant, signé du Président, du Vice-Président et du Secrétaire : « En pensée avec vous pour honorer notre ancien Président Rondel, à qui l'histoire du Théâtre doit tant. »

Nous sera-t-il permis de faire remarquer, à cette occasion, que rien, à la Bibliothèque de l'Arsenal, ne rappelle aux yeux du public le souvenir du généreux bibliophile? Est-ce qu'on ne pourrait, au moins, faire graver les mots : « Salle Auguste Rondel » au-dessus de cette porte du premier étage, où tant de chercheurs de tous pays vinrent frapper, et jamais en vain?

POUR NOTRE BIBLIOGRAPHIE. — Notre confrère M. Brenner, Professeur à l'Université de Berkeley (U. S. A.), nous a spontanément offert d'assurer le recensement des publications (livres ou articles) paraissant aux Etats-Unis et concernant l'histoire du théâtre. Inutile d'ajouter que cette collaboration a été acceptée, par retour du courrier, et avec quelle reconnaissance!

Nous sommes donc sûrs, dès à présent, que notre bulletin bibliographique de 1936 sera, sur ce point, beaucoup plus complet que les précédents; mais quelle joie ce serait pour la rédaction du bulletin, et quel profit pour tous, si d'autres amis étrangers voulaient nous rendre le même précieux service! En France même, nous avons la triste certitude que bien des publications importantes nous échappent; nous demandons instamment, surtout à nos amis de province, de guetter et de nous signaler tout ce qui leur paraîtra dans leur ville ou leur région. *Tout est important* : nous avons déjà montré pourquoi, nous continuerons; nous n'ambitionnons qu'une récompense : la collaboration de tous.

THEATRE UNIVERSITAIRE. — Les Théophilieus (groupe théâtral médiéval de la Sorbonne), qui ont joué avec succès leur *Miracle de Théophile* et leur *Jeu de Robin et Marion* à

Amsterdam et Nimègue, les 7 et 9 décembre 1935, ont reçu en Sorbonne les néo-Théophiliens Liégeois, qui sont venus jouer, le 5 janvier, à la Salle Louis Liard, la *Nativité Wallonne*, la plus ancienne Nativité connue en langue vulgaire, découverte jadis par M. G. Cohen dans le Mss. 617 de Chantilly. Présentation naïve, d'une couleur heureuse, rappelant les toiles et les panneaux exposés en même temps aux Tuileries, enveloppée des harmonies des Noël's wallons. La lecture d'un fabliau de Gauthier le Leu : *La Veuve*, et la mise en scène pour la première fois de la *Farce de l'Aveugle et de son Valet*, provenant de Tournai (vers 1276), la plus ancienne connue également, complétaient ce spectacle, savamment introduit par le jeune professeur de Liège, M. Maurice Delbouille.

Du 6 au 8 janvier, les Théophiliens reprennent leur plateau pour leur « Festival Rutebeuf », comportant une reprise du *Miracle de Théophile*, qui vient d'atteindre sa 44^e représentation et qui a gagné encore en perfection et en puissance dramatique, avec un nouvel interprète, M. Marcel Schneider. La mise en scène du *Débat du Croisé et du Décroisé*, la récitation de poésies lyriques par M. Maurice Jacquemont, le monologue dramatique du *Dit de l'Herberie*, où triomphe la verve de M. Abadi, ont permis une vue d'ensemble sur l'œuvre du vieux trouvère.

Rappelons que le *Dit de l'Herberie* a été publié dans les « Pages Anthologiques » des *Nouvelles Littéraires* du 18 janvier 1936; que le *Mystère de la Nativité* (Version du xv^e siècle, de Sœur Catherine Bourlet, adaptation de Rita Lejeune) a été publié, en décembre, dans *L'Essai*, « revue mensuelle libérale de l'Université de Liège ».

CONFERENCES SUR MOLIERE. — On a beaucoup parlé, beaucoup écrit sur Molière; historiens et philosophes, critiques et philologues, moralistes et polémistes, tous ont trouvé dans son œuvre un champ de recherches, ou un champ de bataille. Mais, de ce comédien, qui donc a parlé en homme de la scène, pour qui la comédie ce n'est pas de l'écriture, ni du document, ni de la doctrine, mais de l'action? Et c'est là ce qui fait la grande, la vivante originalité des conférences que notre confrère, L. Chancerel, a faites cet hiver à la salle Chopin.

Il a remis à sa vraie place, la première, la technique de Molière, technique de la scène, s'entend, et du jeu ; réponse nécessaire aux cuistres de jadis, qui pensaient injurier le « singe de Scaramouche » ; aux amis timorés que, tout de même, le sac de Scapin gênait comme une inconvenance ; aux modernes admirateurs dont la piété tâchait d'excuser la bouffonnerie de Molière. C'est un peu attristant qu'il y ait, encore aujourd'hui, quelque hardiesse à dire que l'auteur du *Misanthrope* est, d'abord, le disciple génial des comédiens italiens ; mais c'est un fait qu'il fallait « oser » pour le dire, et que cette affirmation provoqua d'abord dans la salle d'amusantes moues, étonnées et réprobatrices.

Cette technique éprouvée de la *Comedia*, avec tout ce qu'elle comporte d'allégresse, de rythme corporel — et musical aussi — ce n'est pas tout Molière, mais c'est l'instrument indispensable à l'expression de la pensée de Molière : qu'est-il arrivé quand on a prétendu renoncer à cette « scurrilité » de mauvais ton ? *L'Imposteur* a cédé la place au *Méchant*, ce cadavre que tout le talent d'un Charles Dullin n'a pu ressusciter. L'heureuse insistance de M. Chancerel a vengé le « métier scénique » de cette injuste mépris qui fait la faiblesse de tous les successeurs de Molière, sauf Régnard et Lesage peut-être, mais y compris Marivaux.

Puis, à côté du prodigieux « métier de Molière », il y a — et M. Chancerel ne l'a point oublié, — le « drame » de Molière. Non la vulgaire histoire de ses prétendues déceptions conjugales, mais le drame intérieur de tout acteur, et surtout des plus grands, cette espèce d'existence double qu'a décrite M. J. Copeau dans sa préface au *Paradoxe*, conséquence — les théologiens diraient : châtement — de cette perpétuelle « réalisation de l'imaginaire » qu'est la vie du comédien. Et quand, par surcroît, ce comédien est en même temps chef de troupe, auteur, metteur en scène, amuseur d'un public qu'il faut disputer aux troupes rivales, d'une cour où il ne compte pas que des amis, d'un roi qui le méprise en l'utilisant, on ne peut songer sans émotion à ce que fut cette vie, terminée sur la scène, sur la brèche.

Il a triomphé ? A peu près seulement. Il gardait, après la victoire trop de « désillusions quant à la sincérité, la loyauté et le courage des gens en place » ; que faisait-il alors pour se

consoler? Il « s'évadait », il écrivait ces fantaisies poétiques, trop dédaignées, et qui mériteraient de revivre, *Mélicerte*, *La Princesse d'Elide* ou le *Sicilien*. Ces œuvres dites « secondaires », c'est encore Molière, et du meilleur Molière parfois; trop de « gens de goût » l'oublient, et M. Chancerel a fait œuvre pie en le rappelant.

EXPOSITIONS TEMPORAIRES. — Comme complément à ce que nous avons dit plus haut des Expositions de Foyer, signalons l'importance de quelques pièces qui figurèrent à l'Exposition Calot, à la Bibliothèque Nationale. D'abord les planches représentant des personnages de la comédie italienne (Amoureux ou Capitan, Zanni, Cassandre), les quatre décors d'*El Solimano* (1620), les costumes de personnages grotesques pour les ballets de Sfessiana (1621); puis les Etudes pour les Balli (à M. Jean Maupin), l'entrée d'Henri de Lorraine au Combat de la Barrière (1627), l'entrée du prince de Pfalzbourg, celle de Charles IV, images précieuses pour l'histoire des costumes et accessoires d'opéra et de ballet.

Dans la partie réservée à Jacques de Bellange, outre les Intermèdes (1617), une étude à la sanguine et les deux jardinières appartenant à M. Pierre Lièvre, paraissent bien représenter des costumes de théâtre.

Signalons également la vitrine placée dans la salle de la Bibliothèque de l'Opéra, et dont notre savant confrère, M. Prod'homme, Conservateur, renouvelle périodiquement le contenu. A l'occasion de la reprise de la *Flûte Enchantée*, on pouvait y voir six curieuses estampes coloriées représentant

I 6 (La reine de la nuit), I 15 (Les portes du temple), II 7 (Le Sphinx), II 20 (L'hypogée), II 28 (Les épreuves de l'eau et du feu), et le final (Le temple et l'autel).

Ces estampes furent dessinées par Schinckel et gravées par Jugel à Berlin et Thiele à Wittisch. Thiele étant mort en 1803, il est probable que ces planches représentent les décors exécutés pour : « *Das Labyrinth, oder Der 2te. Theil des Zauberflöte* », 2 a. de Winter, Berlin, 18 juillet 1803.

ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE. — Au mois d'avril prochain, le comité directeur des A. I. D. se pro-

pose de réunir dans ses salles, 6, rue Vital (Paris, XV^e), sous le titre général « La Danse », une collection aussi complète que possible de livres, gravures et tous documents imprimés ayant trait à la danse.

Cette manifestation est placée sous le patronage de M. le Ministre de l'Éducation Nationale; le comité de patronage comprend M. Paul Valéry, de l'Académie Française, M. J. Cain, Directeur général de la Bibliothèque Nationale, M. Dacier, Inspecteur Général des Bibliothèques, M. Rousseau, Président du Syndicat des Editeurs, M. Herriot, etc...

Le but poursuivi par les Archives est de favoriser l'édition des livres sur la danse et de montrer que de tels ouvrages peuvent jouir d'une grande valeur auprès du public. Il est possible qu'à cette occasion les libraires et éditeurs organisent des ventes publicitaires à des prix intéressants.

Voici, d'autre part, le programme du second cycle de conférences-démonstrations sur *La Technique de la Danse* :

Le 24 mars, M. Fernand Divoire présentera la grande danseuse espagnole Teresina.

Le 31 mars, M. Werner Schuftan : *La danse nouvelle en Europe centrale*, ses origines, ses techniques, ses résultats (avec démonstration et projections).

Le 2 avril, Mme Lucie Bieber et ses élèves : *Un système de préparation gymnastique aux études de la danse*.

Le 7 avril, Mlle Tatiana Barbakoff, danseuse et mime.

Le 21 avril, Mme Bella Reine, comédienne chorégraphique.

Le 23 avril, M. Léo Staats, maître de ballet de l'Opéra :

L'Art chorégraphique, ce qu'on a désappris, ce qu'on doit réapprendre dans l'art du ballet classique.

Le 28 avril, M. Quinault, ex-maître de ballet de l'Opéra-Comique : *L'évolution de la technique dans la danse de ballet*.

Le 30 avril, Mme S. Lorel de la Tour : *Influence de la danse créole sur la danse artistique moderne* (démonstration avec un groupe de danseurs et de danseuses antillais).

Le 7 mai, M. Jeanneret et ses élèves : *Démonstration de la méthode Dalcroze*.

Ces conférences ont lieu à 21 heures, dans la salle de conférences des A. I. D., 6, rue Vital (Métro Muette, Passy ou Trocadéro). Participation aux frais, taxes comprises, 5 francs.

CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE. — Nous lisons dans *Le Ménestrel* du 20 mars : « Le neuvième Congrès International du Théâtre se tiendra à Vienne du 3 au 8 septembre prochain. Le départ des congressistes est fixé au 26 août, pour leur permettre d'assister à l'Exposition internationale du Théâtre organisée par le Comité de Vienne et surtout aux représentations du Festival de Salzbourg, qui se dérouleront du 27 août au 1^{er} septembre. »

Notre société n'a connu que de cette façon tout accidentelle le congrès en question; cela prouve une fois de plus l'insuffisance (pour ne pas dire plus), des liaisons dans ce domaine de recherche. Le secrétaire va faire toute diligence pour se procurer les renseignements nécessaires et les communiquer à ceux de ses confrères que la question intéresserait. Dès à présent, il prie instamment ceux qui seraient disposés à représenter la société audit congrès de se faire connaître, afin qu'on puisse étudier de concert les possibilités de manifestation de notre groupe.

UN NOUVEL INSTRUMENT BIBLIOGRAPHIQUE. — La Fédération des Sociétés françaises de sciences philosophiques, historiques, philologiques et juridiques, vient de publier un *Répertoire des périodiques de langue française* se rapportant aux études des sociétés fédérées. Ce répertoire, dressé par MM. Pierre Caron et Marc Jaryc, contient des renseignements précis concernant 1.496 publications; il est complété par une table des noms de directeurs, rédacteurs et secrétaires, une table des lieux d'édition et une table analytique de 28 pages sur deux colonnes. Ce nouvel instrument bibliographique est fort bien conçu et rendra les plus grands services aux chercheurs.

Une simple remarque à ce sujet : notre modeste bulletin est la *seule* publication de langue française consacrée à l'histoire du théâtre. Nous en éprouvons — pourquoi nous en défendre? — un certain orgueil; un certain espoir aussi que des sympathies nouvelles comprendront l'utilité de notre effort et nous apporteront l'aide *indispensable* pour le poursuivre.

NOTES ET DOCUMENTS

INCENDIE, MOYENS DE SAUVETAGE

« Le citoyen Tréchard, inventeur des échelles à incendie, vient de proposer, pour la sûreté des spectacles, d'établir à chaque croisée des théâtres une de ces échelles pour sauver les spectateurs en cas d'accident.

« Peut-être n'est-il pas prudent de tenir sans cesse les citoyens en alarme sur leur sort ; mais la sagesse veut aussi que l'on ne laisse rien au hasard sur un objet aussi important.

« Lorsqu'on réfléchit que le théâtre du Vaudeville est établi à un second étage, qu'il a au-dessous un épicier, un traiteur, un limonadier, et que la sûreté des citoyens dépend de la prudence d'un garçon de cuisine, c'est alors qu'on peut songer raisonnablement à la nécessité des échelles à incendie. »

(*Observateur des Spectacles*, 13 novembre 1802.)

« Nous annonçons dernièrement l'offre que le citoyen Tréchard faisait de placer à chaque théâtre une échelle à incendie de son invention ; nous apprenons à l'instant que le citoyen Danjon, mécanicien du Théâtre Montansier, à qui l'Athénée des Arts a donné, il y a quelques mois, par les mains du sieur Fourcroy, alors son président, une couronne et une médaille, pour avoir inventé une échelle à incendie singulièrement combinée, vient d'imaginer un moyen, dont on fait l'essai au théâtre, où il a parfaitement réussi, et à l'aide duquel, sans employer d'échelles de bois ou de corde, on peut sauver les personnes incendiées. Ce moyen est, dit-on, sous les yeux du Préfet. Il est à espérer qu'enfin l'un ou l'autre de ces moyens sera définitivement adopté. »

(*Ibid.*, 17 novembre 1812.)

Nous avons cru intéressant de reproduire ces deux textes, retrouvés par hasard en consultant la collection de l'*Observateur* à la Bibliothèque de l'Opéra. L'histoire de la sécurité, ou de l'insécurité, c'est aussi l'histoire du théâtre, et c'en est même un aspect important, encore que mal connu. Les confrères qui voudraient bien recueillir et nous transmettre des

extraits analogues à ceux que nous donnons ci-dessus auraient droit à toute notre reconnaissance. Il y aurait lieu de recueillir aussi les textes administratifs concernant cette grave question : ordonnances de police, rapports préparatoires ou instructions pour leur application ; rapports, enquêtes, expertises après incendies de théâtres ou seulement paniques un peu graves. Enfin de grandes catastrophes, comme celles de l'Opéra-Comique, par exemple, furent l'occasion de polémiques très vives, dont il ne faudrait pas perdre complètement le souvenir. Qui sait même si les archives des compagnies d'assurance ne pourraient pas fournir des indications précieuses ? Nous n'ignorons pas qu'elles ont un caractère confidentiel ; mais il n'y aurait aucune indiscretion, tout de même, à relever, dans les dossiers des sinistres, les renseignements qui peuvent intéresser l'historien : causes matérielles des accidents, moyen de protection et de sauvetage, progrès de la défense contre le feu.

HISTOIRE DES THÉÂTRES PROVINCIAUX

M. A. Jacques Parès, archiviste de la ville de Toulon, vient de nous adresser une fort instructive brochure intitulée : « *Aperçu sur les spectacles de Toulon avant la Révolution* » (22 p. in-16, Imprimeries Toulonnaises, 1936). Ce travail, sous une forme volontairement condensée, donne un inventaire soigneux et bien ordonné de tous les documents des Archives Municipales qui signalent des passages de comédiens, depuis le premier mystère joué à la Noël de 1333, jusqu'à la représentation de gala du 17 juin 1788, en l'honneur d'une ambassade hindoue.

Comme frontispice, un bois de fort bon goût, signé R. Filippi, nous représente la porte de la vieille Comédie, qui subsiste encore rue Denfert-Rochereau. C'est là un spécimen, comme il ne doit pas en rester beaucoup en France, de ces vieilles entrées de salle, antérieures aux conceptions monu-

mentales de Soufflot et de Blondel, qui donnaient tout juste à la Comédie « l'élévation d'une maison bourgeoise ». Ce vestige — puissent les édiles Toulonnais le conserver soigneusement — nous permet d'imaginer ce qu'était sans doute le théâtre marseillais de la rue Vacon, aujourd'hui complètement disparu.

Nous aurons très certainement l'occasion de revenir sur cette précieuse contribution à l'histoire de nos théâtres des départements. D'avance, on peut affirmer que la brochure de M. P. fournira des recoupements intéressants, comblera des lacunes dans l'histoire des troupes circulantes. L'auteur nous permettra de lui indiquer tout de suite quelques fautes d'impression qui pourraient induire en erreur les chercheurs inexpérimentés ou étrangers :

P. 7 : faut-il lire *Béranger* (l. 1) ou *Bérenger* (n. 12 bis) ?

P. 10 : il faut lire au 4^e vers de la citation :

Et lors Monseigneur votre frère...

et non *Et alors*.

Ibid. : le beau-père de Dominique se nommait *Pascariel* et non *Pascarul*; il se peut fort bien que le nom ait été estropié par quelque scribe.

P. 12, l'assemblée de la Communauté est certainement du 23 juin 1765 et non 1785.

Signalons pour finir deux petits faits curieux : Le terrain offert pour construire une salle de spectacle est un ancien abattoir, abandonné depuis une quarantaine d'années, c'est-à-dire fort probablement un lieu mal famé. De même à Strasbourg, nous dit Seybolt (*Strasbourg historique et pittoresque*), la salle construite en 1702 était dans un quartier qui abritait « des professions peu ragoûtantes » : écorcheurs, gadouards, bourreau... et ribaudes. A la veille de la Révolution, le Suisse Jean Georges Fisch constate que les officiers « ne se tiennent pas bien » au théâtre; encore un témoignage qui vient en confirmer bien d'autres.

Ainsi, peu à peu, grâce au dévouement de nos chercheurs locaux, les traits s'ajoutent les uns aux autres, le tableau se précise. Nous ne saurions dire quelle joie ce sera toujours pour nous que de signaler chacun de ces efforts, de montrer toute l'utilité de ces contributions, avec l'espoir d'en provoquer de nouvelles.

QUESTIONS ET RÉPONSES

TALMA A BRUXELLES. — Dans la *Revue de Littérature comparée* de juillet-septembre 1935, M. Jules Dechamp relate un curieux incident diplomatique provoqué par une représentation de Talma.

Le grand acteur venait de jouer *Sylla*, tragédie de Jouy, en prêtant « à l'agonie du dictateur romain tout le caractère d'une autre lutte contre la mort » (on sait que Napoléon était mort à Saint-Hélène en mai 1821). Quelques jours après, au cours d'une soirée, et « au milieu d'un cercle nombreux », le prince d'Orange, fils aîné de Guillaume I^{er}, félicita le tragédien en des termes tels que « plusieurs ministres étrangers » protestèrent auprès du roi et « en écrivirent aussitôt à leurs cours respectives ».

A quel moment l'héritier présomptif du trône des Pays-Bas donna-t-il ce « véritable scandale » ? La lettre à Chateaubriand, que cite M. D., est du 31 mars 1823, et parle de l'incident comme d'une affaire déjà un peu ancienne; d'autre part, M. H. Liebrecht, dans ses *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, signale que les représentations de Talma se placent entre le 19 décembre 1822 et le 11 janvier 1823; *Sylla* fut donné « en troisième spectacle », donc probablement aux environs de la Noël. L'incident soulevé par la trop bonapartiste admiration du prince d'Orange se placerait dans la dernière semaine de 1822.

L'agent diplomatique français en informe Chateaubriand trois mois après; voilà un ministre bien diligemment renseigné! Mais le pauvre Talma n'aurait-il pas subi, beaucoup plus tôt, le contre-coup de cette mauvaise humeur diplomatique? M. Liebrecht nous apprend qu'une « indisposition » l'obligea d'interrompre quelques jours ses représentations; elles ne reprirent que le 5 janvier. Bizarre coïncidence! Le bobo qui retint, une semaine environ, l'acteur à la chambre, ne s'appellerait-il pas... un ordre de police? Ne pourrait-on pas tirer cela au clair?

Et voici qui n'est pas moins piquant : lorsque Talma revient à Bruxelles, à l'automne, c'est dans *Sylla* qu'il repa-

rait le 7 septembre 1823 (Librecht, *o. c.*, p. 237). Est-ce que le directeur du Grand Théâtre se serait donné le malin plaisir de fronder le pouvoir, très impopulaire, de Guillaume I^{er}? Peut-être y a-t-il un joli dossier à constituer sur le succès des deux représentations de *Sylla*? Avis à nos amis de Belgique!

MARIONNETTES. — Notre confrère R. Desarthis nous adresse l'esquisse d'un plan d'enquête sur la marionnette, plus spécialement à Paris; voici les points qui retiennent son attention d'historien :

1° Que reste-t-il du répertoire des marionnettes depuis l'origine?

2° Les marionnettes aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

3° Topographie parisienne des théâtres de marionnettes.

4° Ephémérides des marionnettes.

5° Le théâtre de Polichinelle.

Le bulletin accueillerait avec plaisir toutes communications relatives à ces questions.



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

V^e Année. N^o 3-4.

AVRIL-JUIN 1936

MUSSET, BALZAC ET LA CENSURE

On admet en principe que le texte de la dernière édition, publiée sous la surveillance de l'auteur, doit être préféré à tous les autres dans les éditions ultérieures. M. Maurice Allem s'est donc strictement conformé à la règle en publiant à la N. R. F. la *seconde* version des *Caprices de Marianne*, celle que joua la Comédie Française en 1851. MM. Gustave Michaut et Pierre Gastinel ont pris le parti contraire : ils sont revenus au texte de 1833 ; et c'est également le texte primitif que M. Gaston Baty a mis à la scène.

Nul ne songerait à s'en plaindre : au théâtre, « la grande règle est de plaire », et le spectacle du Théâtre Montparnasse est charmant. L'éditeur a-t-il droit à la même indépendance ? Avouons que ce n'est pas évident. Libre à lui d'estimer que la première version est supérieure à la seconde, que les retouches sont malencontreuses, que l'auteur a gâté son œuvre en la remaniant ; mais, eût-il cent fois raison, a-t-il le droit de rejeter les corrections *voulues* par l'écrivain ? Ce texte est un document qui ne doit, sous aucun prétexte, être altéré ; tant pis s'il nous oblige à constater une erreur de l'artiste, voire une décadence : la faute serait au contraire de cacher cette faiblesse.

Un seul motif peut, à mon avis, justifier la préférence accordée au texte primitif : si la seconde version n'a pas été *librement consentie* par l'auteur, si les remaniements lui ont été plus ou moins imposés par quelque influence extérieure, alors il est équitable, il est conforme à la saine critique de les rejeter, au moins de reléguer en note ces apports étrangers qui défigurent l'œuvre. La seconde version des *Caprices* est-elle dans ce cas ?

M. Emile Henriot ne semble pas le croire : dans son article du *Temps*; « *Musset comme on le lit et comme on le joue* » (28 août 1934), il présente le remaniement de 1851 comme le résultat d'un effort volontaire et réfléchi du poète. Lorsque Mme Allan eut fait applaudir pour la première fois en 1847 une comédie de Musset, « il entreprit, écrit M. Henriot, de remanier pour la représentation » quelques-unes de ses comédies; les *Caprices de Marianne* étaient du nombre. Il est toutefois « évident » que « la préoccupation de la censure » fut pour quelque chose dans les « atténuations des *Caprices* »; est-ce vraiment assez dire ?

M. Michaut était allé beaucoup plus loin. S'il préférait, pour des raisons d'art et de goût, la première version à la seconde, « moins poétique... moins vraisemblable... moins dramatique... moins symbolique », il ajoutait que Musset n'avait pas de gaieté de cœur « édulcoré sa pièce jusqu'à lui enlever tout son sens profond »; les corrections ont été « imposées » au poète, les changements sont « des changements forcés ». Seulement, M. Michaut ne désigne pas le coupable; il allègue bien les « nécessités matérielles » et les « nécessités morales », l'impossibilité de changer neuf fois de décor et le risque de choquer la pudeur, la dévotion et le bon goût des spectateurs; mais qui donc fit valoir auprès du poète ces nécessités-là ? S'est-il soumis de lui-même et par un simple effort de réflexion, ou bien a-t-il écouté quelque voix étrangère ? A quel moment ? Quelle est la date, la nature, l'origine de la pression qui s'exerça sur lui ?

Un document va nous permettre de répondre; c'est le rapport, ou plutôt la condamnation, qu'on peut lire aux Archives Nationales (F²¹, 966, n° 341; minute du 23 janvier 1851, copie du 25) :

« Caelio aime Marianne », femme du juge Claudio, mais il n'ose lui parler et se borne à lui donner des sérénades. Octave, ami de Caelio, prend pitié de son désespoir et s'emploie auprès de Marianne pour le faire réussir, mais la jeune femme s'éprend d'Octave lui-même et lui donne un rendez-vous. Octave feint de ne pas comprendre et envoie à sa place Caelio, qui est tué sous les fenêtres de Marianne par des spadassins apostés par le mari jaloux Claudio.

Pris en lui-même, le sujet de cette comédie ne présente rien de blessant qui s'oppose à ce qu'il soit mis au théâtre; mais les détails et surtout la façon générale dont l'auteur l'a traité lui donnent un caractère choquant. Claudio est un juge imbécile et cruel qui doit être trompé et se venge par un assassinat; Octave un ami complaisant qui se fait l'agent des séductions de Claudio (*sic!* lire : Caelio?) comme s'il accomplissait une bonne action. Marianne écoute toutes ces déclarations d'amour et finit par prendre un cavalier servant; ce sera celui qui rapportera l'écharpe qu'elle remet à Octave.

(†) La crudité de certains détails, la manière dont sont présentées par Octave des théories au moins inconvenantes sur le mariage, nous paraissent rendre cet ouvrage inadmissible. Il ne pourrait être représenté qu'après des changements si nombreux que nous ne croyons pas pouvoir les demander à l'auteur, surtout quand il s'agit d'une comédie déjà imprimée.

En conséquence, dans l'état actuel de la pièce, nous ne pouvons proposer qu'elle soit autorisée (†).

Le passage placé entre les signes (†) (†) a été signalé au crayon en marge.

A la suite, on lit, sur la minute et sur la copie :

Paris, le 17 février.

L'auteur des *Caprices de Marianne* nous ayant présenté un manuscrit portant des changements considérables et ces changements satisfaisant aux observations du rapport ci-dessus, nous proposons l'autorisation.

Signé : Péliissier, A. de Beaufort, A. de Meynard, Florent.

Ainsi, le remaniement de 1851 n'est pas le résultat d'un travail de révision entrepris depuis trois ou quatre ans; il a été bâclé en quelques jours, trois semaines au plus, pour vaincre l'opposition de la commission d'examen; loin d'admettre avec M. Henriot qu'après l'affaire, toute récente, du *Chandelier*, Musset ait prévu et prévenu les résistances de la censure, je me demanderais plutôt s'il ne lui a pas soumis son texte de 1833 pour braver encore ceux qu'il rangeait certainement parmi

... les cafards et la race hypocrite

Des tartufes de mœurs, comédiens insolents,

Qui mettent leurs vertus en mettant leurs gants blancs.

Et je me demande également si la seconde version n'aurait pas été présentée avec tant de hâte pour répondre à ce défi à peine déguisé : « ... des changements si nombreux que nous ne croyons pas pouvoir les demander à l'auteur ». Les préposés officiels à la décence publique furent mieux obéis qu'ils n'espéraient : M. Michaut a bien raison de dire que toute la signification de la pièce disparaît, qu'elle se réduit à une anecdote vulgaire; mais le rapport des censeurs ne veut pas admettre autre chose : il accepte « le sujet pris en lui-même », il condamne formellement « la façon générale dont l'auteur l'a traitée ».

Faut-il donc attribuer à la censure tout l'ensemble du méfait, y compris la réduction au décor unique? Les prétendues nécessités matérielles auraient-elles été inventées pour sauver la face, pour expliquer vaille que vaille un bousillage dont on n'avouait pas les raisons? On pourrait invoquer à l'appui de cette opinion deux arguments : d'une part le texte soumis à la commission est certainement celui de 1833-40, donc comporte des changements de lieu; d'autre part, les prétendues impossibilités techniques n'existaient pas. Je ne crois pas toutefois que ces raisons soient péremptoires.

Les comédiens ont présenté à l'examen le texte officiel, pour ainsi dire, connu par trois éditions déjà; pouvaient-ils procéder autrement? Mais cela ne veut pas dire qu'ils ne se réservaient pas d'obtenir des retouches techniques, après que la censure aurait prescrit les siennes. Sans doute ne pré-

voyaient-ils pas un refus si brutal, mais ils devaient prévoir tout de même des difficultés : inutile de songer à l'adaptation scénique avant que ces difficultés fussent aplanies. D'ailleurs, il était prudent de ne pas laisser deviner trop tôt des intentions de ce genre, qui n'auraient pas manqué de soulever des protestations.

Les difficultés techniques n'existaient pas? Mais d'abord quelle était la vraie difficulté technique à résoudre? La « multiplicité de lieux » aurait-elle « scandalisé », comme le pense M. Henriot? En 1851, tenait-on encore si farouchement pour les unités? Mais il est certain que ces changements continuels eussent alourdi le spectacle, à moins de pouvoir s'exécuter à vue. Banville, qui ne cessa de protester avec véhémence contre les mutilations infligées aux comédies de Musset, prétendait que la chose était faisable, à condition qu'on voulût bien adopter « d'honnêtes petits décors, non découpés et sans praticables, faits tout bonnement d'une toile de fond et de coulisses »; seulement, c'est vingt ans après la première des *Caprices* (*National* du 11 septembre 1871), qu'il réclamait — vainement — cette simplification : ce qui revient à dire que la Comédie Française ne *pouvait* pas jouer Musset dans des décors successifs, parce qu'elle ne *voulait* pas adopter le système approprié. M. Baty est également persuadé que le texte de 1833-40 était techniquement possible : « Aucun des procédés de machinerie que nous employons, m'a-t-il dit, n'était inconnu en 1850. » Mais la mise en scène du Théâtre Montparnasse ne supprime pas les entr'actes : elle les occupe, et par des procédés que n'aurait probablement pas admis le public d'alors. Et cela revient bien à dire que les difficultés techniques étaient réelles, puisqu'on rejetait les solutions possibles.

Grâce à l'ingénieuse disposition typographique de l'édition Michaut, nous pouvons voir d'un coup d'œil les modifications apportées à la répartition des scènes par les exigences de la censure : elles se réduisent à fort peu de chose. La disparition de Ciuta l'entremetteuse a entraîné la suppression du 3^e tableau (très court) de l'acte II; à la rigueur pourrait-on admettre que la scène finale aurait choqué la dévotion administrative; mais par ailleurs, on voit supprimer, pour cause de moralité, une ou deux répliques, un membre de phrase, un

mot, une allusion, jamais une scène entière. Le préjugé du décor unique a donc bien été pour quelque chose dans la mutilation subie par l'œuvre de Musset; n'accablons pas les Comédiens Français, ne les absolvons pas complètement non plus : les *Caprices de Marianne* furent victimes à la fois de la pudibonderie et de l'unité de lieu, des metteurs en scène et de la censure.

Mercadet, que le Gymnase Dramatique intitula *Mercadet le Faiseur*, et M. Dullin *Le Faiseur* tout court, ne rencontra pas auprès de la commission d'examen l'intransigeante hostilité qu'avaient rencontrée les *Caprices*. Néanmoins, son dossier de censure nous intéresse encore pour un autre motif. Nous avons connu depuis d'autres « faiseurs » auprès desquels celui de Balzac n'est qu'un collégien; pour que la satire porte encore, il a fallu la puissante hardiesse de M. Dullin et de ses collaborateurs, leur science des oppositions, le lyrisme de leur bouffonnerie; ils ont sorti la pièce du réel, ils nous ont interdit de la mesurer à l'aune de 1936, et, par ce moyen, ils en ont sauvé la force. Mais, pour les gens de 1851, qui ne connaissaient même pas les gros « faiseurs » du second empire, la pièce était vraie, d'une vérité actuelle, inquiétante. Aussi l'avis favorable des censeurs ne fut-il donné qu'avec réticences, du bout des lèvres, ou, si l'on veut, du bout des dents :

« Le spéculateur Mercadet se débat contre les mille embarras d'une situation déplorable et réussit parfois, à force d'audace et d'habileté, à conjurer la mauvaise humeur de ses créanciers. Il leur doit 380.000 francs et il parvient à leur faire donner encore une vingtaine de mille francs qui lui sont indispensables pour la corbeille et les apprêts de noce de sa fille Julie qu'il donne à M. de la Brive, prétendu gentilhomme de province, dont la fortune et le crédit doivent rétablir les affaires de Mercadet. Celui-ci a eu cependant à lutter contre l'inclination de Julie, qui aime le jeune commis Lucien et en est très vivement aimée. La tendresse de Lucien résiste à l'aveu que lui fait Mercadet de sa ruine complète. Mais le spéculateur le détermine à renoncer à sa pensée d'épouser Julie en lui faisant comprendre combien ce serait peu aimer sa

fille que de la condamner à une vie de privations et de luttres continuelles. Julie épousera donc M. de la Brive. Mais Mercadet ne tarde pas à connaître la véritable position de fortune de son futur gendre. De la Brive n'a que des dettes; son véritable nom est Michonnin, mais il a pris celui d'une ferme d'une valeur de 30.000 francs, hypothéquée pour plus de 45.000 francs. Il signe ses lettres de change sous son véritable nom et Mercadet en a dans son portefeuille pour 48.000 francs. La nouvelle de la rupture du projet de mariage de Mlle Julie parvient à la connaissance des créanciers de Mercadet et met le comble à leur indignation contre lui. Ils vont cette fois l'envoyer à Clichy; mais le spéculateur n'est pas à bout d'inventions. Il les reçoit avec son assurance ordinaire, comptant sur le secours de la Brive qui va arriver dans une berline couverte de boue et de poussière et qui se fera passer pour un certain Godeau, revenant des Indes, où il s'était rendu jadis après avoir enlevé une somme considérable à Mercadet. Le bruit d'une voiture se fait entendre en effet, et Mercadet ne revient pas de sa surprise quand il voit les créanciers successivement désintéressés. Le véritable Godeau, aujourd'hui plusieurs fois millionnaire, est revenu et a pris la place de la Brive que les conseils de Mme Mercadet ont déterminé à ne pas se prêter aux combinaisons fort peu délicates de son mari.

Julie épousera Julien, qui, dans ce moment suprême, avait remis à Mercadet un capital de 30.000 francs formant toute sa fortune; et celui-ci, guéri de sa fièvre de spéculations, se retirera à la campagne, après avoir rendu à de la Brive ses acceptations acquittées et lui avoir prêté une somme de 10.000 fr., afin de goûter à son tour le plaisir d'avoir des débiteurs.

Nous proposons l'autorisation, à la charge des deux modifications de détail opérées sur le manuscrit. Malgré des inconvénients que nous ne nous sommes pas dissimulés, nous avons été amenés à cette conclusion par ces motifs : que la pièce est la peinture particulière d'une situation donnée, que la forme n'en est point agressive, qu'elle est l'œuvre posthume d'un grand écrivain, H. de Balzac, et qu'enfin le théâtre sur lequel elle doit être jouée (le Gymnase Dramatique) ne présente pas les dangers d'une salle populaire.

Signé : A. de Meynard, A. de Beaufort, Pélissier, E. Caritan (Arch. Nat., F²¹, 973, 1851, n° 661).

Le manuscrit auquel il est fait allusion dans ce rapport est, vraisemblablement, celui qu'on retrouve dans un autre dossier (F¹⁸, 829). Il porte en réalité plus de « deux modifications de détail » ; voici le relevé des passages barrés ou corrigés ; les passages supprimés sont en italiques, les termes substitués à d'autres sont indiqués entre parenthèses.

I, 5.

MERCADET.

Et qui arrive à dire arrive à faire, n'est-ce pas? Eh bien, je ferai tout ce qui pourra me sauver; car (il tire une pièce de cinq francs), car voici l'honneur moderne. *Ayez vendu du plâtre pour du sucre, si vous avez su faire fortune sans exciter de plainte, vous devenez député, Pair de France, ou ministre!* Savez-vous pourquoi les drames dont les héros sont des scélérats ont tant de spectateurs? C'est parce que les spectateurs s'en vont flattés en se disant : « Allons, je vaudrais encore mieux que ces coquins-là! »

Ibid.

MERCADET.

... Je suis à bout de ressources, mon amie, le temps est venu de frapper un grand coup. C'est Julie qui nous y aidera.

Mme MERCADET.

Ma fille?

— *Ma chère, vous n'avez pas rempli toutes vos obligations envers elle ; il fallait la faire jolie.*

— *Elle est mieux, elle est vertueuse. Et puis, il y a des hommes sensés qui pensent que la beauté passe.*

— *Il y en a de plus sensés qui pensent que la laideur reste.*

— *Ma fille est bien.*

— *Pas assez...* Enfin, mes créanciers me pressent, me harcèlent... Il faut que je fasse faire à Julie un brillant mariage.

I, 12.

MERCADET.

Moi, ce matin, j'ai déterminé la baisse que tu veux opérer sur les mines de la Basse-Indre, afin de t'emparer de l'affaire pendant que le compte-rendu des Ingénieurs va rester dans l'ombre, *grâce au silence que tu soides si cher.*

II, 9.

DE LA BRIVE.

Vous abusez de mon inexpérience.

MERCADET.

L'inexpérience d'un homme qui emprunte sur des sables une somme de 60 pour cent au-dessus de leur valeur.

— Avec du sable on fait du cristal.

— C'est une idée.

— Vous voyez, nos deux honorabilités se valent.

— Silence! promettez-moi du moins le secret sur le mariage rompu.

III, 3.

DE LA BRIVE.

Nous animons la circulation de l'argent...

MERCADET.

Par l'argent de la circulation.

— Oui, lorsque je n'en ai plus eu, je l'ai payé cher. N'est-ce pas l'honorer? On en fait un dieu : je n'ai pas lésiné sur les frais du culte.

— Oh! vous avez bien toute votre intelligence.

— Je n'ai plus que cela.

Ibid.

MERCADET.

En affaire, on a le droit d'être habile... *L'excessive habileté*

n'est pas de la... légèreté... la légèreté n'est pas de l'indélicatesse, l'indélicatesse n'est pas de l'improbité, mais tout cela s'emboîte, comme des tubes de lorgnette.

DE LA BRIVE (à part).

Il ne m'a pas grisé pour moi.

— *Enfin, les nuances sont imperceptibles... Et pourvu qu'on s'arrête juste au code, si le succès arrive...*

— *Oh! pardieu le succès; le succès est souvent un grand gueux.*

— *Nos esprits sont jumeaux.*

— *Monsieur, sur le terrain où nous sommes, beaucoup de gens d'esprit se rencontrent.*

— *Ecoutez-moi : je vous vois sur la pente dangereuse...*

III, 9.

JUSTIN

Monsieur ne veut pas que je perde ces profits-là...

MERCADET.

Laisse-toi corrompre.

— *Ah, Monsieur! c'est que... il y a aussi M. Goulard qui veut me corrompre... un peu... et les autres qui veulent me corrompre... beaucoup.*

— *Laisse-toi corrompre (faire) par tous... va, je te les livre, tonds-les.*

III, 14.

MERCADET.

L'agriculture m'occupera. Je ne serais pas fâché d'étudier *cette industrie-là* (l'agriculture).

On voit clairement que ces... retouches avaient pour but de faire disparaître des « mots d'auteur » qui pouvaient fournir

de prétexte à des manifestations. La prudence de la censure se serait-elle trouvée en défaut? Toujours est-il qu'au lendemain de la première l'autorité supérieure voulut arrêter les représentations. Nous lisons en effet dans le *Foyer Dramatique* du 26 août 1851 :

« Hier lundi le Gymnase a fait relâche au grand désappointement de nombreux amateurs qui désiraient assister à la deuxième représentation de *Mercadet le Faiseur*, cette admirable comédie de feu Balzac qui a obtenu samedi un succès immense et dont la presse en masse a fait les plus grands éloges.

« Voici, dit-on, le motif de ce relâche inattendu : il paraît que l'autorité supérieure s'était émue du caractère philosophique et de la portée morale qui distinguent cette belle œuvre et qu'elle avait interdit provisoirement cette pièce qui pourtant avait été examinée et autorisée par la commission d'examen.

« Nous apprenons avec plaisir que la défense de jouer cet ouvrage vient d'être levée, et que le Gymnase donne aujourd'hui mardi la deuxième représentation de la comédie si saisissante et si vraie de feu Balzac. *Mercadet le Faiseur* est, de l'aveu de tout le monde, un coup de fortune pour le Gymnase. »

La pièce tint l'affiche du 23 août au 25 octobre. Reprise après le Coup d'Etat, elle ne fut jouée qu'une semaine à peine, du 7 au 13 décembre. Sans doute « l'autorité supérieure » était-elle devenue moins tolérante.

En octobre, *Mercadet le Faiseur* fut joué à Bruxelles. Le *Foyer Dramatique* du 21 publie un extrait de l'*Indépendance Belge* :

« Ce que l'auteur d'*Eugénie Grandet* a répandu d'esprit dans le cours de l'ouvrage, ce qu'il y a d'observation fine, profonde, comique, actuelle, à chaque acte, à chaque scène, presque à chaque phrase, est impossible à énumérer. Ferville qui a porté tout le poids de l'ouvrage, a été fin, profond, comique et nerveux comme le poète dont il interprétait les hardiesses, et il a dû reparaitre après la chute du rideau pour recevoir les applaudissements de la salle entière. »

Nous serions curieux de savoir quelles furent au juste les

réactions de la critique bruxelloise, et quelle fut exactement la fortune de la pièce en Belgique.

M. FUCHS.

P. S. — Voici la distribution des deux pièces à la création :

Pour les *Caprices* : *Claudio* : Provost; *Octave* : Brindeau; *Tibia* : Got; *Lelio* : Delaunay; *Pippo* : Mathieu; *Malvolio* : Tronchet; *un garçon* : Bertin. *Hermia* : Mme Moreau-Sainti; *Marianne* : Madeleine Brohan (débutante).

(Les *Caprices* furent joués 21 fois jusqu'à la fin de novembre.)

Pour *Mercadet le Faiseur* : *Mercadet* : Geoffroy; *de la Brive* : Dupuis; *Minard* : Armand; *Violette* : Lesueur; *Pierquin* : Monval; *Verdelin* : Villars; *Méricourt* : Landrol; *Goulard* : Perrin; *Justin* : Priston; *Julie* : Mme Riquer; *Mme Mercadet* : Mélanie; *Virginie* : Anna Chéri; *Thérèse* : Bodin.

CHRONIQUE

TRAVAUX DE NOS ADHERENTS. — Mlle E. B. Abbott, de Toronto, a commencé à publier, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* (janvier-mars 1936), un résumé, en français, de sa thèse, soutenue en anglais devant l'Université de Toronto (Canada), sur *Robineau, dit de Beaunoir, et les petits théâtres du XVIII^e siècle*. Nous reviendrons sur ce travail important dès que la publication en sera terminée.

Mme Geneviève Levallet-Haug a publié dans les *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art* (1935, p. 254 à 312) une *Histoire architecturale du Théâtre de Strasbourg*, depuis 1757 jusqu'en 1897. Cet article, pourvu d'une riche illustration documentaire, fait connaître nombre de pièces importantes, des Archives Nationales et des Archives Municipales de Strasbourg. Travail précieux, qui nous apporte des renseignements inédits et de haute valeur, non seulement sur l'histoire de la construction théâtrale, mais, si l'on peut ainsi parler, sur la psychologie de ces sortes d'affaires.

Il faut avouer que, sur l'un et l'autre point, le travail de Mme H. ne porte à juger favorablement ni les architectes du théâtre de Strasbourg, ni leur architecture. Rivalités de personnes, de services, de coteries peut-être, dégénérant parfois en aigres querelles; projets mal étudiés, devis bâclés, avec, pour conséquences, des dépassements de crédits fantastiques, d'où récriminations, instabilité du personnel dirigeant, retouches hâtives, et médiocrement efficaces, des plans primitifs, tout cela ne contribuait guère à faire naître une œuvre d'art. Mais, dans toute cette affaire, s'est-il rencontré un seul véritable artiste ?

On en pourrait douter. Ce qui frappe dans cet exposé rigoureusement impartial, c'est la place vraiment excessive que tiennent les préoccupations purement décoratives, et portant sur quelles minuties ! On se chamaïlle pour des palmettes, on argote sur des modillons; on ne songe qu'à l'aspect extérieur, comme si l'édifice n'avait pas plus de réalité que les portants et les toiles de fond. Quant aux soucis de commodité, de bonne circulation, de bonne acoustique, ils paraissent à peu près étrangers aux auteurs de tous les projets; plusieurs en sont visiblement restés à des formules dépassées depuis un demi-siècle; aucun n'a vraiment compris l'enseignement de Blondel, ne s'en est assimilé l'esprit. Mme H., qui nous a donné naguère une belle étude sur Ledoux, a dû trouver, en regardant les plans des architectes strasbourgeois, que le constructeur du théâtre de Besançon était un gaillard d'une autre envergure.

S'ensuit-il que Mme H. ait fait trop d'honneur aux architectes d'un édifice médiocre ? Bien au contraire. Des travaux comme le sien nous montrent, avec rigueur, ce qui, des conceptions originales des maîtres, passe dans la pratique courante : fort peu de chose à la vérité. Qu'en 1777, plus de trente ans après Soufflot, onze ans après les projets de Blondel, Boudhors propose encore une salle démesurément profonde, comme celle de la vieille Comédie Française (déjà condamnée en principe), voilà qui en dit long sur la lenteur des progrès en matière d'architecture théâtrale. Cela méritait d'être montré avec précision et compétence; cela mériterait d'être fait de même pour d'autres villes; puisse l'excellent article de Mme H. lui susciter des émules.

L'HISTOIRE DU THÉÂTRE AU MUSÉE HISTORIQUE DE STRASBOURG. — Comme complément à la note ci-dessus, nous avons cru intéressant de signaler les pièces exposées au Musée Historique de Strasbourg (Place du Corbeau) et relatives à l'histoire du théâtre. Ces documents sont tous d'une époque relativement récente, mais ils n'en sont pas moins précieux : il est à craindre qu'un jour ne vienne où l'on découvrira que nous ne sommes presque pas mieux renseignés sur l'histoire des entreprises théâtrales du XIX^e siècle que sur celles des siècles précédents. Donc signalons dès maintenant tous les vestiges connus; à Strasbourg ces documents sont exposés dans la salle des portraits alsaciens :

Vue •perspective de la salle de spectacles (dessin de X. Amann, lith. de Engelmann, 1822);

Programmes (sans date apparente) de : *Robert le Diable*, *Robin des Bois*, *la Reine de Chypre*;

Programme des *Huguenots* (avec analyse);

Programmes de : *Martha* et *Le Pardon de Ploermel* (1861), *Robin des Bois* (1862);

Programme du *Trouvère* (Direction Amable Mutée) avec analyse et distribution : *Manrique* : Dulaurens; *le Comte de Luna* : Ribes; *Fernand* : Bonnefoy; *Ruiz* : Paris. *Azucema* : Mme Audibert; *Léonore* : Mme Hilaire; *Inès* : Mme Cécile Ricquier.

Invitation imprimée sur soie, pour la représentation de clôture (au bénéfice des artistes des chœurs), lundi 29 avril (1863 ?).

Insigne d'ouvreuse (plaque de cuivre analogue à un hausse-col);

Affiche du 5 avril 1832, abonnement et entrées de faveur suspendus. A 5 h. 30, 4^e représentation de Chollet et de Mlle Prévost. Dernière de *Zampa*; acteurs : Chollet, Amédée, Narcisse, Saint-Albin, Reitter, Lescot; Mmes Henry Leroux et Langlade. Dernière de *Aline reine de Golconde*; acteurs : Amédée, Gustave, Batiste, Saint-Albin, Descamps, Nicolas, le petit Constant; Mmes Prévost, Demouchy, la petite Laforêt.

Il serait à souhaiter qu'on pût relever ainsi, dans chaque musée des départements, les pièces de toutes sortes pouvant

intéresser l'histoire des théâtres : notre bulletin accueillerait avec reconnaissance toute communication de ce genre.

ARCHIVES DE LA COMÉDIE FRANCAISE. — M. Jean Monval a été nommé Archiviste de la Comédie Française, en remplacement de notre confrère, M. Couet, dont nous avons appris avec chagrin la maladie. Le nouvel archiviste est le frère de Mme Horn-Monval, la dévouée collaboratrice de notre fondateur, Aug. Rondel, la bienveillante et avisée conseillère de tous les chercheurs qui fréquentent la Bibliothèque de l'Arsenal.

CONGRÈS. — L'Union Française de la Société Universelle du Théâtre a bien voulu nous communiquer l'ordre du jour du IX^e Congrès International du Théâtre (Vienne, 3/8 septembre 1936) :

3 septembre, 11 heures, Séance inaugurale dans la salle des Fêtes de l'Académie des Sciences : 15 heures, *Le Théâtre 1936 dans les différents pays* : (a) Art dramatique, (b) Art lyrique.

4 septembre, 10 heures, Suite des travaux : (c) Critique, (d) Mise en scène; 15 heures, (e) Décoration, (f) Cinéma, (g) Radiophonie.

5 septembre, 11 heures. Inauguration de l'Exposition internationale du Théâtre, visite de l'Exposition; 15 heures, *Le Théâtre au service de l'éducation du peuple* : (a) Théâtre du peuple, (b) Fêtes publiques.

7 septembre, 10 heures. *Institutions sociales du Théâtre* : (a) Enseignement, certificat de capacité, (b) Subventions, aide que la radio peut apporter au spectacle; 15 heures (c) Lutte contre le chômage, retraites, (d) Placement des artistes.

8 septembre, 10 heures. Clôture du Congrès, Banquet.

Voir à la troisième page de notre couverture les conditions d'admission, de voyage et de séjour.

RECTIFICATION. — A propos des lignes que nous avons consacrées dans le dernier bulletin à sa curieuse exposition de foyer, notre confrère, M. G. Baty, nous fait observer que « Laroche n'a jamais été directeur de la Gaité. C'est la confusion cent fois faite entre le Théâtre Montparnasse et la Gaité Montparnasse, qui n'a jamais rien eu de commun avec

lui que d'être construite dans la même rue ». Comme historien et comme vieux Parisien, le secrétaire se reconnaît doublement coupable.

GLUCK ET PICCINNI A PARIS

(Suite)

(Voir *Bulletin* n° 1, p. 10 à 21)

1777.

MARTINI (le P.). — Réponse à l'abbé Arnaud, 1777 (L).

Il est d'accord avec lui sur Gluck. L. ne publie qu'un extrait de cette lettre et annonce une suite.

ROSSI (de). — *Preuve sans réplique du progrès incontestable que les Français ont fait en musique*. Venise et Paris, 1777 (T).

Etat actuel de la musique du Roi et des trois théâtres de Paris, pour 1777.

Article regrettant Lully.

LESUIRE. — *Lettre de Camille Trille, fausset de la cathédrale d'Auch*. Paris, 1777 (T).

GOUDAR (A.). — *Le brigandage de la musique italienne*. S. l., 1777 (T).

ANONYME. — *Problème qui occupe la capitale de la monarchie : M. Gluck est-il plus grand musicien que M. Piccinni?* Paris, 1777 (T).

MARMONTEL. — *Essai sur les révolutions de la musique en France*. Paris, 1777 (vers mai), et *Œuvres posthumes*. Paris, 1820 (T), (L).

Hostile à Gluck. L. ajoute des commentaires naturellement hostiles à Marmontel.

LA TOURAILLE. — *Lettre à M. le baron de la Vieille Croche au sujet de Castor et Pollux*. S. l. n. d. (1777) (T).

ANONYME. — Réflexions sur l'Opéra. Paris, 1777.

MARMONTEL. — *Polymnie* (T).

Pamphlet en vers, anti-gluckiste. Circulait à l'époque en manuscrit; publié en 1818 par Fayolle, détruit à la demande de Marmontel fils; variante dans les *Œuvres posthumes*. Paris, 1820.

LA HARPE. — Article sur la reprise d'*Orphée* (*J. P. L.*, janvier 1777).

Eloge de Gluck. La reprise est du 31 décembre 1776.

ANONYME. — Article sur Piccinni, *J. P.*, 3 janvier 1777.

— Compte-rendu de la réception de Piccinni au Concert des amateurs. *J. P.*, 7 janvier 1777.

ANONYME. — Compte rendu de la *Buona Figliola*, de Piccinni à la Comédie italienne. *J. P.*, 21 janvier 1777.

ANONYME. — Article sur Gluck. *C. E.*, 28 janvier 1777.

On y insinue que Gluck avait emprunté à Bertoni un air d'*Orphée*. Accusation reprise et prouvée par Coquéau en 1779.

GLUCK. — Lettre à Arnaud, de Vienne, 31 janvier 1777. (*B. C.*, fonds Malherbe; *S. I. M.*, 1914, t. II.)

Il avait commencé *Armide*, mais il est tombé malade et a cessé à cause du mauvais accueil fait à *Cythère*, dont il reconnaît pourtant la faiblesse. L'*Alceste* française est plus régulière que l'italienne.

LA HARPE. — Article sur Gluck. *J. P. L.*, février 1777 (L).

Eloge de sa musique et de ses réformes.

ANONYME. — Lettre au rédacteur du *Courrier de l'Europe* (*C. E.*, 14 février 1777) (L).

Favorable à Gluck; ses succès en Italie.

ANONYME. — Lettre sur *Iphigénie en Aulide* (*J. P.*, 19 février 1777) (L).

Favorable à Gluck.

MARTINI (le P.). — Lettre à Gluck, 28 février 1777.

Anonyme. — Lettre. *J. P.*, 3 mars 1777 (L).

Favorable à Gluck.

Anonyme. — Article sur la reprise d'*Iphigénie en Aulide*, *C. E.*, 4 mars 1777.

LA HARPE. — Lettre sur la reprise d'*Iphigénie en Aulide* (*J. P. L.*, 5 mars 1777) (L).

Changeant d'avis, il critique sévèrement la musique de Gluck. Origine de la polémique entre La Harpe et Suard.

SUARD (l'anonyme de Vaugirard). — Première lettre en réponse à La Harpe (*J. P.*, 8 mars 1777).

Eloge de Gluck.

LA HARPE. — Réponse à la première lettre de Suard (*J. P. L.*, 25 mars 1777 (L).

SUARD. — 2^e, 3^e, 4^e et 5^e lettres (*J. P.*, 29 mars, 5, 7, 14 avril 1777 (L).

Dans la dernière lettre, Suard suppose une lettre d'un défenseur de La Harpe et conclut à la clôture de la polémique.

Anonyme. — Articles sur le *Devin*, la musique française et Gluck (*J. T.*, 15 avril et 15 juin 1777).

MARIE-ANTOINETTE. — Lettre à sa sœur Marie-Christine, 3 mai 1777 (*Correspondance*, p. p. Hunolstein, 1868).

L'Empereur, après *Iphigénie*, a été enthousiasmé du succès de « notre bon Gluck ».

Lettre sur la musique de Marcello, Gluck et Piccinni (*J. P.*, 30 mai 1777).

A. E. I. O. U. — Réponse à la lettre de P... (*J. P.*, 1^{er} juin 1777).

Anonyme. — Annonce de l'*Essai* de Marmontel (*J. P.*, 3 juin 1777) (L).

Hostile à Marmontel.

URLUBRELU. — Réponse solide à l'*Essai* (*J. P.*, 3 juin 1777) (L).

GLUCK. — Lettre à Dubreuil, 4 juin 1777.

Il refuse à nouveau son livret d'*Iphigénie en Tauride*.

P... — Lettre sur la musique de Marcello (J. P., 5 juin 1777).

Anonyme. — Lettre à Suard (J. P., 7 juin 1777).

Sur son silence.

Anonyme. — Lettre sur l'*Essai* de Marmontel (J. P., 8 juin 1777) (L).

Favorable à Gluck.

P... — 2^e réponse à A. E. I. O. U. (J. P., 9 juin 1777) (L).

Contre Gluck.

L. D. C. — Lettre de l'*hermite de la forêt de Sénart* (J. P., 9 juin 1777) (L).

Contre la musique.

ARNAUD (abbé). — Lettre à l'*hermite de la forêt de Sénart* (J. P., 15 juin 1777) (L).

Favorable à Gluck.

Anonyme. — Analyse de l'*Essai* de Marmontel (J. P., 15 juin 1777) (L).

Anonyme. — Lettre sur l'*hermite de la forêt de Sénart* (J. P., 13 juin 1777) (L).

Favorable à Gluck.

Anonyme. — Lettre d'un chanteur des chœurs de l'*Opéra* (J. P., 18 juin 1777) (L).

Hostile à Gluck.

Anonyme. — Lettre sur *Céphale et Procris*, de Grétry, en réponse au *Courrier de l'Europe* (J. P., 20 juin 1777).

Anonyme. — Lettre d'un gentilhomme allemand auquel on avait prêté l'*Essai* de Marmontel (J. P., 21 juin 1777) (L).

Hostile à Marmontel.

Anonyme. — 2^e Lettre de l'hermite de la forêt de Sénart (J. P., 22 juin 1777).

Anonyme. — La brochure (l'Essai) et M. Jérôme (J. P., 27 et 29 juin, 2 et 5 juillet) (L).

Sur la musique italienne; favorable à Gluck.

Anonyme. — Lettre sur l'hermite de la forêt de Sénart (J. P., 30 juin 1777).

Anonyme. — Extrait de la lettre d'un véritable allemand à un autre qui fait semblant de l'être (J. P., 11 juillet 1777).

Sur l'Essai; favorable à Gluck.

Anonyme. — Le goutteux maître de danse. Conte à l'usage de plus d'un auteur (J. P., 17 juillet 1777) (L).

Hostile à Marmontel.

Anonyme. — Compte-rendu de l'Essai de Marmontel (M. F., juillet 1777).

Anonyme. — Lettre d'un marin (J. P., 23 juillet 1777).

Favorable à Gluck.

Anonyme. — Dialogue (J. P., 24 juillet 1777).

Sur l'Essai et l'abus des articles de journaux sur la musique.

LA HARPE. — Compte-rendu détaillé de l'Essai de Marmontel (J. P. L., août 1777).

Anonyme. — Lettre sur la musique de Gluck (J. P., 4 août 1777).

LA HARPE. — Billet (J. P., 29 août 1777).

Il désavoue un article qu'il a laissé passer dans J. P. L., et qui était offensant pour deux académiciens gluckistes.

Anonyme. — Compte-rendu d'Armide (J. P., 7 septembre 1777) (L).

Anonyme. — Réflexions (anticipées) sur Armide (J. P., 7 septembre 1777) (L).

ANONYME. — *Vision* (J. P., 9 septembre 1777) (L).

Favorable à Gluck.

LEVACHER DE CHARNOIS. — Articles sur *Armide* (J. T., 15 septembre, 1^{er} octobre et 1^{er} novembre 1777).

LA HARPE. — Compte-rendu d'*Armide* (J. P. L., 5 octobre 1777) (L), (C).

Hostile à Gluck, mais avec un éloge d'*Orphée*. Cet article déclencha une nouvelle querelle entre La Harpe et Suard.

GLUCK. — Lettre à La Harpe (J. P., 12 octobre 1777) (L), (C).

Réponse virulente à l'article précédent. Pour la première fois, Gluck descend dans l'arène.

ANONYME. — Sur la lettre de Gluck à La Harpe (J. P., 16 octobre 1777) (L).

GLUCK. — Lettre à Suard (J. P., 21 octobre 1777) (L), (P).

Il fait appel à son concours pour répondre à La Harpe.

ANONYME. — Analyse d'*Armide* (J. M., n° 5).

Favorable à Gluck.

SUARD. — Lettre en réponse à l'appel de Gluck (J. P., 23 octobre 1777) (L), 31 pages.

LA HARPE (?). — Vers (à Suard ?) (*Lettres de Gluck et Weber*, p. p. Charnacé, 1870).

« Votre *Armide* m'ennuie... »

SUARD. — Vers à La Harpe et Marmontel (même source).

« Ce Marmontel si lent, si long, si lourd... »

ARNAUD (abbé). — *Profession de foi en musique d'un amateur des Beaux-Arts* (J. P., 28 octobre 1777) (L).

A La Harpe.

CYTHAROPHILE. — Lettre d'un ignorant en musique à M. La Harpe (J. P., 30 octobre 1777) (L).

Favorable à Gluck.

ANONYME. — Lettre à Suard (*J. P.*, 30 octobre 1777).

On le trouve long et ennuyeux.

ANONYME. — Lettre d'un soi-disant oncle de Suard (*J. P.*, 31 octobre 1777) (L).

Il blâme la longueur de ses articles.

ANONYME. — Vers à Suard (*J. P.*, 2 novembre 1777) (L).

Sur sa réponse à Gluck, du 23 octobre. Hostile à Gluck.

ANONYME. — *Vers d'un homme qui aime la musique et tous les instruments, excepté la harpe* (*J. P.*, 3 novembre 1777) (L).

Favorable à Gluck.

SUARD. — Lettre au *J. P.* (3 novembre 1777).

20 pages.

ANONYME. — Lettre (*J. P.*, 3 novembre 1777) (L).

Contre La Harpe.

LA HARPE. — Réponse à la lettre de Suard du 23 octobre (*J. P.*, 5 novembre 1777) (L).

26 pages.

SUARD. — Réponse à la lettre précédente (*J. P.*, 9, 10 et 11 novembre) (L).

20 pages.

ANONYME. — Articles sur le Chœur (*J. T.*, 15 novembre et 1^{er} décembre 1777).

LA HARPE. — Réponse à Suard (*J. P.*, 14 novembre 1777).

Il déclare qu'il se taira; cette lettre clôt la controverse.

ANONYME. — *Vers d'un ignorant, comme les trois quarts du monde, en musique et sans doute en poésie, mais sensible autant que personne* (*J. P.*, 14 novembre 1777).

Favorable à Gluck.

GLUCK. — Lettre à la comtesse de Fries, 16 novembre 1777 (d'Escherny, *Mélanges*, Paris, 1811) (P).

Il a livré pour *Armide* une terrible bataille, près de laquelle les cabales contre ses autres opéras n'étaient qu'escarmouches. Il se plaint de Caraccioli, l'ambassadeur, protecteur de Piccinni, et décrit la polémique entre La Harpe et Marmontel d'une part, Arnaud et Suard de l'autre.

La comtesse de Fries était sœur de d'Escherny, qui avait connu Gluck à Vienne.

THIBAUDOIS DE GOBEMOUCHE. — Lettre à La Harpe (*J. P.*, 17 novembre 1777) (L).

Favorable à Gluck.

Bulletin de l'Opéra, relatif à une lettre de La Vrillière au sujet de Gluck et de ses engagements avec l'Opéra, du 12 janvier 1775. Du 25 novembre 1777 (A. N., O¹ 634).

Anonyme. — *Lettre du serpent d'une paroisse de village* à La Harpe (*J. P.*, 26 novembre 1777) (L).

Favorable à Gluck.

GALIANI. — Lettre à Marmontel, 30 novembre 1777 (*Correspondance*, Paris, 1881).

Anonyme. — *Lettre d'un marin* (*J. P.*, 12 décembre 1777).

Sur La Harpe et Suard.

SAURIN. — Couplets à Gluck (*J. P.*, 28 décembre 1777) (L).

Anonyme. — Vers sur *Armide* (*J. P.*, 28 décembre 1777).

NOVERRE. — Lettre au sujet de *Roland*, décembre 1777 (*Spectacles de Paris*, almanach pour 1778).

Mécontent, il retire le ballet chinois qu'il avait introduit dans l'opéra de Piccinni.

Anonyme. — Lettre et 2^e lettre d'une dame à La Harpe (L).

Fin 1777; favorable à Gluck.

Corr. Grimm, 1777. — Janvier : Un ballet, ajouté à *Alceste*, a été hué avec tumulte.

Mai : Naissance de la querelle; arrivée de Piccinni à Paris, son éloge. L'Essai de Marmontel; lettres de Suard.

Septembre : *Armide* reçue avec indifférence; Gluck a travaillé dans un genre qui n'est pas le sien. La Harpe, après avoir désavoué quelques mots en faveur de l'Essai de Marmontel, publie une critique amère et étendue du système musical de Gluck. Réponse de Suard.

1778.

BELOSELSKY (prince). — De la musique en Italie (La Haye, 1778).

En réalité, Belowselsky-Beloserki. Pougin a corrigé dans le supplément à la Biographie de Fétis une des nombreuses erreurs de celui-ci : il avait avancé que Belowselsky traitait Gluck de « barbare sans mélodie ni chant, bon à renvoyer dans les forêts de la Germanie »; or, rien n'est plus faux : ce jugement se trouve, mis au figuré dans la bouche d'un supposé ennemi de Gluck, dans une lettre de Suard sur l'ouvrage du prince (*Journal Encyclopédique*, octobre 1778). Au contraire, Belowselsky consacrait à Gluck vingt-cinq pages élogieuses, lui reprochant seulement de « manquer de verve ».

COQUÉAU. — *De la mélodie des anciens et de la mélodie chez les modernes* (Paris, 1778) (T).

NOUGARET (P. J.-B.). — *Enéide*, suivie d'*Armide*. Paris, 1778 (L).

Plaisanterie.

Anonyme. — Vers sur *Armide* et *Roland* (*J. P.*, 10 janvier 1778) (L).

Pour Gluck et Mlle Levasseur.

Anonyme. — Lettre de MM. du Concert des Amateurs (*J. P.*, 12 janvier 1778) (L).

Ils demandent à Gluck la permission d'exécuter une *Armide*, de Cambini.

GLUCK. — Réponse à la lettre précédente (*ibid.*).

Il accorde « avec plaisir » l'autorisation demandée.

ANONYME. — Lettre (*J. P.*, 26 janvier 1778) (*L.*).

Pour *Armide*; total des recettes de l'Opéra (*L.*).

ANONYME. — Compte-rendu du *Roland*, de Piccinni (*J. P.*, 28 janvier 1778).

Court, mais élogieux.

FRAMERY. — *Épître à Larrivée, chanteur de l'Opéra* (*J. P.*, 4 février 1778) (*L.*).

LARRIVÉE. — Réponse à Framery (*J. P.*, 5 février 1778) (*L.*).

ANONYME (La Harpe?). — Compte-rendu de *Roland* (*J. P. L.*, février 1778).

ANONYME. — Article sur *Roland* (*C. E.*, 6 février 1778).

ANONYME. — *Lettre de Mme... à Mme...* (*J. P.*, 8 février 1778) (*L.*).

Pour Gluck, contre La Harpe et son éloge exagéré de *Roland*.

FRAMERY. — Lettre (*J. P.*, 8 février 1778).

Au sujet de Larrivée et de leur dispute relative à Gluck.

ANONYME. — Compte-rendu de *Roland* (*J. T.*, 1^{er} et 15 février 1778).

ANONYME. — Compte-rendu du Concert des Amateurs (*J. P.*, 12 février 1778).

La musique de Piccinni n'est bonne que pour le concert.

MÉLOPHILE (Ginguené). — Lettre (*J. P.*, 15 février 1778).

Réfute l'opinion du compte-rendu précédent.

MARTIGNY (Elisabeth Hervez de), de Pontoise. — Lettre à Suard (*J. P.*, 20 février 1778).

Sur Gluck et Piccinni.

MOZART. — Lettre à son père, de Mannheim, 28 février 1778) (*Correspondance*, p. p. H. de Curzon).

Il y parle de *Roland* et des chœurs de Gluck.

ANONYME. — Article sur les honoraires de Piccinni (*M. B.*, 9 mars 1778).

ANONYME. — Installation du buste de Gluck par Houdon au foyer de l'Opéra (*J. P.*, 15 mars 1778).

ANONYME. — *Lettre d'un célèbre compositeur* (*J. P. L.*, 25 mars 1778).

ANONYME. — Lettre sur l'Opéra et les acteurs (*J. P. L.*, mars 1778).

ANONYME. — (Gluck?) Lettre (*J. P.*, 1^{er} avril 1778) (L).

Recettes comparées de *Roland* et d'*Iphigénie*.

ERGO GLUC. — Lettre à La Harpe sur la *Lettre d'un célèbre compositeur*, dans *J. P. L.* du 25 mars (*J. P.*, 25 avril 1778) (L).

Contre Piccinni.

Arrêté portant nouveau règlement des droits d'auteur (*J. P.*, 29 avril 1778).

MARMONTEL. — Lettre à Devisme, directeur de l'Opéra sur ses droits d'auteur pour *Atys*; 4 mai 1778.

DEVISME. — Réponse négative à Marmontel (*J. P.*, 17 mai 1778).

ANONYME. — Compte-rendu de l'ouvrage du prince Belowselsky : *La musique en Italie* (*J. P.*, 5 juillet 1778).

Réfutation du reproche fait à Gluck de manquer de verve.

GLUCK. — Lettre à Gaillard, de Vienne, 12 juin 1778 (*Journal des Débats*, 23 mai 1849).

GLUCK. — Lettre à l'abbé Arnaud, de Vienne, 15 juillet 1778 (*Amateur d'autographes*, 16 janvier 1864) (P).

Il s'annonce pour septembre et le prie de réchauffer le zèle de ses partisans.

MARMONTEL. — Compte-rendu de l'ouvrage de Belowselsky, *La musique en Italie* (*M. F.*, 25 juillet 1778) (T).

SUARD. — Lettre à Panckoucke (propriétaire du *Mercur*)
(*M. F.*, 15 août 1778) (T).

Sur le livre de Belowselsky; favorable à Gluck.

GLUCK. — Lettre à Krutthofer, de Vienne, 29 août 1778 (*Lettres de Gluck et de Weber*, p. p. Charnacé).

Il le prie de saluer Kohault, compositeur.

SUARD. — Lettre à Panckoucke (*M. F.*, août 1778).

A propos du livre de Belowselsky; favorable à Gluck.

Anonyme. — Compte-rendu des *Réflexions sur l'Opéra* (*J. P. L.*, août 1778).

MARMONTEL. — Lettre à La Harpe, en réponse à Suard (*M. F.*, 15 septembre 1778).

Anonyme. — Lettre favorable à Gluck (*J. P.*, 28 septembre 1778) (L).

SUARD. — Réponse à Marmontel (*M. F.*, 5 octobre 1778) (T).

Anonyme. — Article sur *Roland* (*C. E.*, 27 septembre 1778).

SUARD. — Lettre sur le livre de Belowselsky (*Journal encyclopédique*, octobre 1778).

Corr. Grimm, 1778. — Février : Succès du *Roland* de Piccinni, malgré d'orageuses répétitions. Eloge de Piccinni.

Juin : Succès des *Finte Gemelle* à l'Opéra. Eloge de la musique italienne.

1779.

GUÉRIN DE FREMICOURT. — *Réveries renouvelées des Grecs*. Paris, 1779.

BERNETZRIEDER. — *Le Tolérantisme musical*. Paris, 1779 (T).

GLUCK. — Dédicace à la Reine d'*Iphigénie en Tauride*. 1779 (T).

— — Lettre à de Gontard, fin 1779 (P).

JANNOVITCH, dit CARBIDI. — *Epîtres et Chansonnettes*. S. I., 1779.

COQUÉAU. — *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra*. Paris, 1779.

Paru vers juin; c'est là que Gluck est accusé d'avoir emprunté à Bertoni un air d'*Orphée*.

Anonyme. — Compte-rendu d'*Armide* (J. P., 19 janvier 1779).

Anonyme. — Compte-rendu de *Thésée* (J. P., 24 février 1779).

CHASTELLUX (Chevalier de). — Article sur Gluck et Piccinni (M. F., 25 avril 1779).

Eloge de Marmontel et de son arrangement du poème de Quinault pour l'*Atys*, de Piccinni; exemple à suivre. Eloge des deux compositeurs dans l'espoir de faire cesser les hostilités. A partir de cette date, M. F. publie de nombreux articles sur Gluck et son *Iphigénie en Tauride*, la plupart de Levacher de Charnois.

MEHUL. — Récit de son entrevue avec Gluck en mai 1779 (Ménestrel, 29 mai 1936).

Anonyme. — Compte-rendu d'*Iphigénie en Tauride* (J. P., 9 mai 1779) (L).

Anonyme. — Article sur *Iphigénie en Tauride* (M. F., 25 mai 1779).

Anonyme. — *Mes étonnements en musique* (J. P., 25 mai 1779) (L).

Musique française et italienne. Pour Gluck, comme Janson, Rault (violoncelliste et flûtiste célèbres), Gossec, Rigel, Langlé (compositeurs).

Anonyme. — La marquise de C... Lettre (J. P., 29 mai 1779) (L).
Pour Gluck et *Iphigénie en Tauride*.

Anonyme. — *Lettre d'un amateur de musique à un homme qui ne la sait pas* (J. P., 1^{er} juin 1779) (L).

Favorable à Gluck.

Anonyme. — Article sur le *Petit prophète* de Grimm (1752) (J. P., 7 juin 1779) (L).

GLUCK. — *Lettre à l'auteur de Cora* (Héribert de Dalberg), 8 juin 1779. (*Lettres de Gluck et de Weber*, p. p. Charnacé).

Anonyme. — *Réponse à la lettre d'un amateur de musique* (J. P., 11 juin 1779) (L).

Favorable à Gluck et à sa musique.

Anonyme. — *Lettre sur Iphigénie en Tauride* (M. F., 15 juin 1779) (L).

Favorable à Gluck.

Anonyme. — *Boutade d'un citoyen de Paris en perruque noire sortant de la nouvelle IPHIGÉNIE* (J. P., 20 juin 1779).

Contre Gluck.

Anonyme. — *Parodie d'un chœur d'Iphigénie en Tauride : « O Diane... »* (J. P., 27 juin 1779) (L).

Anonyme. — *Lettre des Gluckistes* (J. P., juillet 1779) (L).

Favorable à Gluck; affectant de blâmer les *Entretiens*, pour le tort qu'ils font à Piccinni par leurs éloges outrés.

Anonyme. — *Lettre des Piccinistes* (J. P., 7 juillet 1779) (L).

Pour la musique italienne, mais louant ce qu'ils trouvent de bon dans Gluck; ils ne défendent ni n'attaquent les *Entretiens* de Coquéau.

MILCENT. — *Vers à M. le chevalier Gluck* (J. P., 7 juillet 1779).
A propos des *Entretiens*.

Anonyme. — *Aux Gluckistes* (J. P., 11 juillet 1779) (L).
Contre les *Entretiens*.

COQUÉAU. — *Lettre aux Gluckistes en réponse à l'article précédent* (J. P., 16 juillet 1779).

SUARD. — *Réfutation des Entretiens* (M. F., 17 juillet 1779) (T).

L. C. D. B. — *A l'auteur des Entretiens* (J. P., 17 juillet 1779) (L).

Il le somme de fournir la preuve du plagiat; favorable à Gluck.

COQUÉAU. — Lettre en réponse à la précédente (*J. P.*, 27 juillet 1779).

Confirmant ses accusations et rapprochant en détail l'air de Gluck de celui de Bertoni. Leblond s'est bien gardé de reproduire cette lettre.

ROULLET (du). — Lettre (*J. P.*, 28 juillet 1779).

Il nie le plagiat et s'efforce de justifier Gluck.

SUARD. — Deuxième compte-rendu des *Entretiens* (*M. F.*, 31 juillet 1779).

COQUÉAU. — Lettre à Suard (*M. F.*, 14 août 1779).

La lettre est datée du 1^{er} août; *M. F.* ne la publie qu'écourtée.

COQUÉAU. — *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra, ou Lettre à l'auteur du compte-rendu dans le Mercure* (Suard) S. l. n. d. (Paris, 1779) (T).

Il rétablit le texte infidèlement publié par *M. F.*

ANONYME. — *Des Champs-Élysées, Lulli aux auteurs du Journal de Paris* (*J. P.*, 22 août 1779).

Favorable à Gluck.

SUARD. — Lettre à Coquéau en réponse à celle du 14 août (*J. P.*, 25 août 1779).

BERTONI. — Lettre à Coquéau, de Londres, 9 septembre 1779

Il lui donne raison dans son accusation de plagiat. Laisse sans réponse par Gluck.

ANONYME. — Compte-rendu d'*Echo et Narcisse* (*J. P.*, 25 et 29 septembre, 2 et 13 octobre 1779).

ANONYME. — Annonce de la reprise d'*Alceste* (*J. P.*, 23 et 27 octobre 1779) (L).

ANONYME. — Article sur le départ de Gluck (*M. B.*, 9 octobre 1779).

GLUCK. — Lettre à Gersin, de Vienne, 20 novembre 1779 (*Iso-graphie des hommes célèbres*, I, 1828) (P).

Il refuse un livret; il ne fera plus aucun opéra, à cause de son âge et de son dégoût de l'accueil fait à *Echo et Narcisse*.

DUPUIS (Mme), chanteuse). — Lettre à Gluck et réponse de Gluck (*J. P.*, 12 novembre 1779).

Sur son renvoi de l'Opéra, elle lui demande s'il a quelque chose à lui reprocher. La réponse de Gluck lui donne satisfaction.

Anonyme. — Lettre d'un abonné (*J. P.*, 22 décembre 1779).

Il réclame des opéras anciens.

Corr. Grimm. — Septembre : *Echo et Narcisse*, dont la musique a été jugée plus sévèrement que celle des autres compositions de Gluck; chant dépourvu de grâce, airs pauvres ou communs, malgré des récitatifs originaux et un orchestre savant.

(A suivre.)

V^{te} CH. du PELOUX.

APPEL AUX CHERCHEURS

(Suite)

Nous rappelons que cette rubrique est consacrée à signaler les villes où certains renseignements précis nous permettent d'affirmer qu'il s'y donna des représentations, bien que jamais, à notre connaissance, leur vie théâtrale n'ait été étudiée. Nous signalons les faits parvenus à notre connaissance dans l'espoir qu'ils pourraient amorcer des recherches fructueuses : c'est pourquoi nous les signalons à l'attention de MM. les Archivistes et Membres des Sociétés savantes s'intéressant à l'histoire locale.

MAUBEUGE. — On lit dans le livre de Hécart : *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes* (Paris, 1816, in-12), p. 49, n. 2 :

« J'ai vu à Maubeuge, peu de temps avant la Révolution, une salle de comédie construite dans une espèce de hangar; les loges étaient formées par des planches de bois blanc, brutes et séparées par des soliveaux, le tout sans être peint; j'ignore comment elle est maintenant. On raconte à cet égard une anecdote assez plaisante. Un jour, une dame était si attentive au spectacle qu'elle ne s'apercevait pas que la neige qui avait passé entre les fentes du toit l'avait entièrement habillée de blanc. »

Cette installation, décrite par un auteur digne de confiance, mériterait d'être étudiée plus en détail; non pas *quoique* misérable, mais *parce que* misérable. Tous les documents la concernant pourraient avoir une importance considérable pour l'histoire générale de la vie théâtrale en France.

MEAUX. — Le 26 avril 1788, l'acteur Detterville, premier rôle dans la troupe de Colmar, manifeste l'intention d'aller diriger la troupe de Meaux. (Arch. Mun. Colmar, GG Théâtre.)

La présence d'une troupe circulante si près de Paris est, dans l'état actuel de nos connaissances, quelque chose de tout à fait extraordinaire; il serait à souhaiter que cette indication unique fût contrôlée et complétée.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

7^e Année. N° 5-6.

JUILLET-SEPTEMBRE 1936

HENRI CHENU

Une fois de plus, un des bons ouvriers de la première heure nous est brutalement enlevé. Henri Chenu a été foudroyé par l'embolie, le 20 août dernier.

Depuis la fondation de notre société, il représentait dans notre comité les travailleurs des départements, et nul ne pouvait les représenter plus dignement. Animé d'un égal amour pour le théâtre et pour sa ville natale, il s'intéressait passionnément à tout ce qui concernait la vie théâtrale d'Amiens dans le présent et dans le passé; chercheur patient, méticuleux, prudent, il savait éviter à merveille les deux écueils opposés, Charybde et Scylla de l'histoire locale : le grossissement des plus minces faits divers et le mépris — l'incompréhension souvent — du petit détail révélateur.

Notre regretté confrère voyait vite et juste le sens, la portée, l'intérêt véritables d'une trouvaille : c'est qu'à la sûreté du jugement il joignait une vitalité juvénile, une sensibilité chaleureuse qui, spontanément, lui faisaient ordonner les êtres et les faits suivant les perspectives de la vie. Un texte, devant ses yeux, ne restait jamais lettre morte; sa

parole même, vibrante et frémissante, révélait tout ce que le document suscitait en lui d'images et d'émotions.

L'œuvre de ce grand travailleur reste éparse dans un nombre considérable de brochures, d'articles, de conférences. Nous croyons savoir, pourtant, qu'il avait réuni tous les éléments d'une histoire suivie du théâtre d'Amiens, que ses notes ne demanderaient qu'une mise au point insignifiante pour être publiables et nous fournir l'étude qui nous manque actuellement sur un des centres les plus importants de la vie intellectuelle dans la région du Nord. Puissent les matériaux qu'il avait si patiemment amassés ne pas être à nouveau oubliés ou dispersés !

Il avait brillamment représenté notre société aux Congrès des Sociétés Savantes de Paris, en 1934, et de Lyon en 1935 ; ses deux communications, de caractère tout opposé, montrent à quel point sa curiosité d'historien était attentive aux faits les plus différents, aux minces détails techniques aussi bien qu'aux événements retentissants. Ce nous est comme un remords de publier si tard ses *Notes sur l'organisation matérielle du Théâtre d'Amiens* ; puissent-elles du moins servir d'exemple, et inspirer à d'autres, à de plus jeunes, le désir d'apporter à l'édifice commun une pierre taillée avec autant de soin et, — le mot n'est pas trop gros en la circonstance — autant d'amour.

NOTES SUR L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉÂTRE D'AMIENS APRÈS 1780

*Communication faite au Congrès des Sociétés Savantes
Lyon, 1935*

(Le secrétaire s'est permis d'ajouter quelques indications au travail de son regretté confrère et ami. Il a cru rendre hommage à sa mémoire en signalant l'importance et l'intérêt de certains faits relevés ici, pour la première fois sans doute.)

M. F.

ECLAIRAGE. — En janvier 1780, époque à laquelle la nouvelle salle fut inaugurée, la chandelle est totalement bannie du « temple de Melpomène » et est remplacée par la lampe d'Argand, qui prit le nom du ferblantier Quinquet (1). Un traité passé entre le directeur et l'épicier Leulié (19 Prairial an V = 7 juin 1797) nous apprend comment était éclairé le théâtre d'Amiens :

« *Illumination.* »

Le 19 Prairial an V, les directeurs Georges Weimer (2) et Baudry, du spectacle de la commune d'Amiens, et le citoyen Nicolas Leulié fils, marchand épicier, demeurant place du marché au bled, conviennent de ce qui suit pour l'illumination du spectacle pendant 3, 6, ou 9 mois, à partir du 20 Prairial courant :

Nicolas Leulié s'engage à fournir à ses frais toutes les huiles, mèches, et enfin tout ce qui peut servir et être utile à l'illumination et entretien de 24 lampes à quinquets pour la rampe, 24 pour les coulisses, 12 pour le lustre, 6 pour les loges et foyers. Eclairer les corridors, escaliers, latrines, etc...; le tout de manière à n'être susceptible d'aucun reproche.

En outre, de fournir trois livres de chandelles par chaque représentation et les quinquets de supplément, la société (3) n'en ayant que le nombre cy après détaillé, de même que les lampes de corridors et de postes.

Dans le cas où le public se plaindrait de l'illumination, les officiers municipaux de service seront juges compétents. Je promets en plus de rendre en bon état les ustensiles appartenant à la société, savoir :

(1) C'était la nouveauté du jour, et elle était encore peu répandue, comme il ressort d'une communication de Lavoisier à l'Académie des Sciences, en 1781. En 1753, la salle d'Amiens était encore éclairée à la chandelle : on voit figurer dans les comptes les appointements du « premier moucheur ». La chandelle fut d'abord remplacée par des « biscuits », boîtes plates percées de trous en quinconce, par où passaient les mèches.

(2) Georges Weymer était le père de Mlle George ; Baudry m'est inconnu ; était-ce un comédien ou seulement un bailleur de fonds ?

(3) Il faut entendre probablement les deux associés, Weymer et Baudry.

18 Quinquets à plaque à la rampe.

18 » aux coulisses.

12 » peints et à globes, au lustre.

2 » aux foyers et pareils à ceux des coulisses.

2 » pareils à ceux du lustre.

et 2 autres anglais, tous garnis de leurs cheminées et récipients, mais il est convenu que les cheminées de tous ceux de la rampe et coulisses me seront abandonnés pour les réparations, ainsi je ne serai tenu qu'à les rendre en bon état, mais sans cheminées, quant à ceux du lustre, je les rendrai tous garnis. Je rendrai aussi en bon état : 8 lampes de postes, 48 bobèches pour bal, 14 bobèches pour l'orchestre, un panier en fer-blanc, un arrosoir, deux grandes cruches et une petite, deux petites mesures en étain.

Et les directeurs s'engagent à payer à Nicolas Leulié la somme de 24 livres en argent blanc, excepté les pièces de six sols, par chaque illumination ou représentation. »

Si l'éclairage à la chandelle offrait de multiples inconvénients, l'éclairage à l'huile était, lui aussi, fort loin de la perfection : les quinquets étaient mauvais, perdaient l'huile et s'éteignaient en partie au cours de chaque représentation; ceux des coulisses tachaient les décorations et les costumes. Leur forme était d'ailleurs vicieuse; en particulier, ceux de la rampe cachaient au parterre une partie des acteurs et des décors. Quant au lustre, il faut croire qu'il n'était pas toujours agréable de se trouver dessous; voici l'avis que nous trouvons dans un journal du temps, *Le Miroir* :

« Il sera procédé incessamment dans le foyer du Théâtre d'Amiens à l'adjudication générale de nettoyage des habits tachés par le lustre.

Les personnes qui voudront concourir devront envoyer leurs soumissions cachetées au Directeur; on fait savoir que les entrepreneurs seront obligés de se rendre au théâtre, à l'issue de chaque représentation, pour procéder à leurs opérations dans une salle à ce destinée. »

Le magasin de l'illumination avait toujours été placé sous le théâtre et pouvait à chaque instant occasionner de graves accidents. Le 1^{er} décembre 1815, le Maire enjoint au directeur

de transférer immédiatement ce magasin dans un local au bout de la cour, près de l'escalier du théâtre.

En 1822, Collignon, directeur, propose à la ville, qui accepte, de remplacer le lustre moyennant la somme de quinze cents francs qu'il s'engage à payer en trois annuités; de plus, la ville consent à lui remettre l'ancien lustre pour en faire tel usage qu'il lui plaira et pour lui servir d'indemnité.

« Le nouveau lustre sera composé de 44 becs de lumière, divisés en deux rangs. Les couronnes de ce lustre, sur lesquelles seront fixées ces lampes, devront être en tôle peinte et vernie, de couleur fond bleu cendré et ornements rehaussés en or.

« Les différentes parties de ce lustre seront garnies d'une quantité suffisante de guirlandes et pendants de cristaux de première qualité. »

Par cette même convention, Collignon s'était en outre engagé à faire à ses frais réparer, arranger et couvrir de toile verte toutes les banquettes du parterre; il paraît que le besoin s'en faisait sentir, mais que le travail fut exécuté avec plus de célérité que de soin; témoin ces ironiques félicitations du *Miroir*, le 22 juillet :

« Les banquettes du parterre, qui se trouvent au-dessous du lustre, viennent d'être habillées à neuf, de manière à faire disparaître les taches d'huile qui s'y trouvaient depuis un temps immémorial.

« Il faut remercier M. Collignon de ce que cette amélioration a été exécutée avec une célérité telle que la plupart des clous n'ont pas été suffisamment frappés, nos habits seront déchirés, mais au moins ils ne seront plus tachés d'huile. »

On pourrait se demander quel intérêt guidait le directeur Collignon; les gens de sa profession n'étaient pas si généreux d'ordinaire; mais il prévoyait une compensation. Il l'obtint en effet, la ville lui ayant permis d'augmenter le prix des places.

Le 4 mars 1835, le Conseil Municipal décide que la salle de spectacle sera éclairée au gaz, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur; un traité est passé avec le Sr. Grandsire fils.

Mais c'est encore le gaz portatif : on emplissait deux gazomètres contenant ensemble 900 à 1.000 pieds cubes de

gaz que des tuyaux de plomb envoyaient ensuite dans la salle. Méthode pleine d'inconvénients, comme on le voit par les rapports suivants :

18 juin 1835. — Rapport du commissaire de police du 3^e arrt. au Maire :

« J'ai l'honneur de vous informer que le directeur du spectacle s'est plaint plusieurs fois de ce que la salle était mal éclairée par le gaz.

« J'ajouterai que dimanche dernier (4), immédiatement après le lever du rideau, le lustre et la rampe se sont éteints entièrement et que, par ce fait, la salle a été privée de lumière pendant 8 minutes... »

2^e rapport : odeur infecte se répandant dans la salle pendant la panne d'éclairage.

3^e rapport de la commission de salubrité publique : effets nocifs du gaz sur les décorations de la salle de spectacle.

Et voici enfin un extrait de la pétition signée par les 35 musiciens de l'orchestre :

« La moitié des cahiers de musique est couverte par l'ombre; il peut en résulter des fautes graves et des discordances fâcheuses quand on retourne la feuille. Si l'entrepreneur de l'éclairage au gaz ne peut pas nous fournir un autre mode d'éclairage, nous demandons qu'on nous rende les quinquets avec réflecteurs que nous avions précédemment et qui projettent la lumière sur nos cahiers.

Signé : « Les artistes et les amateurs musiciens composant l'orchestre du théâtre d'Amiens. »

La question était embarrassante pour le maire, vu les dépenses engagées :

Etablissement de deux gazomètres	2.600 fr.
Fourniture de tuyaux de plomb	2.000 fr.
2 candélabres pour la porte extérieure	700 fr.
Un lustre à 38 becs	5.000 fr.
35 becs pour vestibule, couloirs, escaliers ..	1.225 fr.
30 » pour l'orchestre	750 fr.
6 » pour le vestiaire	132 fr.
24 » pour la rampe	600 fr.

(4) C'est-à-dire le 13 juin.

Au total, 13.007 francs, somme énorme pour l'époque.

Enfin le 4 juillet 1836, le Conseil autorise MM. Merle et Grandsire à placer des tuyaux de conduite pour le gaz dans toutes les rues de la ville; pour la première fois, le 17 octobre 1836, le théâtre fut éclairé au gaz courant.

HYGIÈNE ET SÉCURITÉ. — Avec la remise à neuf de juin 1835 (peintures, rideau, papiers, pente du parterre rendue plus sensible), Amiens avait enfin une salle de spectacle convenable. Il faut avouer que ces dépenses s'imposaient. Pour donner une idée exacte de la salle en 1830, pour créer, si j'ose dire, l'atmosphère, il faut bien parler de ce qu'on appelle maintenant les « toilettes ».

Dans l'inventaire de 1808, on voit figurer six pissotières aux premières, deuxième et troisième loges;

En 1831, il existait encore aux différents étages de loges des cabinets particuliers dans lesquels se trouvaient des baquets; il y en avait de semblables sous le théâtre pour l'orchestre.

Ces baquets devaient être vidés chaque soir après le spectacle, mais l'odeur insupportable qui régnait dans la salle prouvait bien que personne ne tenait à y mettre la main. Quand on ajoute à cela l'odeur des lampes à l'huile, et les émanations des deux poêles en fonte du parterre, on se doute qu'il ne devait pas rester grand monde dans la salle pendant les entractes.

Et les dangers d'incendie! Voici, pour en donner une faible idée, un avis adressé par la Municipalité aux artistes dramatiques, le 26 Nivôse an VI (15 janvier 1798) :

« Vous avez, dans votre affiche, annoncé un feu d'artifice pour aujourd'hui : la grande combustibilité de la salle et de tout ce qui environne les coulisses, les dangers auxquels ce feu expose les spectateurs, les exemples multipliés des incendies et des malheurs affreux qui en ont été la suite, nous font un devoir tutélaire de vous défendre de donner le feu annoncé. »

Les artistes ayant insisté, le Maire répond :

(5) Le théâtre d'Amiens n'avait donc pas de dessous, puisque le plateau recouvrait le magasin à bois en même temps que la réserve d'huile et des « commodités ». Cependant lorsque la municipalité engage le chef machiniste Péteil, elle lui prescrit de visiter chaque jour le théâtre, *cintre et dessous*. Peut-être la machinerie fut-elle négligée par la suite ?

« D'après vos réclamations sur la défense que nous avons faite aujourd'hui de donner le feu d'artifice, d'après le rapport de la visite que nous avons fait faire de la salle, d'où il résulte qu'il y a même des fagots jusque sous le théâtre,

Nous persistons dans la défense. »

Jusqu'en 1811, deux hommes étaient chargés de « surveiller aux accidents d'incendie » les jours de spectacle (6). Ces hommes, qui faisaient le service de pompiers, étaient payés par le directeur : on lit dans les comptes du receveur, en 1793-94, qu'il a été payé aux deux pompiers la somme de 130 livres pour 130 représentations, à raison de dix sols chacun.

Il est probable que ce service laissait fort à désirer. Le 26 juin 1811, le Maire informe le directeur Pitou qu'à l'avenir le service des pompes sera fait à la salle de spectacle par la compagnie des pompiers, et que M. Limozin, directeur de ce corps, devra être prévenu des jours de représentation, afin que le service puisse être commandé exactement. Et le Maire ajoute :

« Au moyen de ce nouvel arrangement, vous serez dispensé de la rétribution allouée aux deux hommes de peine qualifiés mal à propos de pompiers. »

Deux sapeurs étaient commandés chaque jour de représentation ; ils devaient être en uniforme et rester à leur poste une heure au moins après la fin du spectacle.

Le Théâtre d'Amiens a eu cette chance inouïe d'avoir pu traverser cent cinquante-cinq ans d'occupation continuelle (7) sans qu'un incendie l'ait abîmé, sans qu'on ait eu à déplorer une cause quelconque de destruction même partielle. La salle d'aujourd'hui, dans son gros œuvre, est exactement la même

(6) De quand datait cet usage ? La municipalité d'Abbeville ne l'établit qu'en 1785, et je ne serais pas éloigné de croire que ce fut à l'exemple d'Amiens. D'autre part, le minutieux règlement du service de Pétel ne mentionne pas cette équipe de surveillance, avec laquelle, pourtant, le chef machiniste devait avoir nécessairement des rapports. Cette histoire de la sécurité au théâtre et de la lutte contre l'incendie mériterait une étude d'ensemble.

(7) Ajoutons trois invasions.

que celle de 1780 (8); on n'y a fait que de simples améliorations d'aménagement intérieur. De sorte que le théâtre d'Amiens est actuellement, à notre connaissance, le plus ancien théâtre provincial de France.

HENRI CHENU.

GLUCK ET PICCINI A PARIS

(Fin)

(Voir p. 10 à 21, 48 à 63)

1780.

BORDE (de la). — Anecdote sur l'*Orfeo*, de Bertoni, ap. *Essai sur la Musique*, t. IV, 1780-81 (L).

DORAT. — *Coup d'œil sur la littérature*. Paris, 1780.

— A M. Gluck, en lui envoyant une imitation en vers de l'ode de Dryden sur le pouvoir de la musique (*Almanach des Muses* pour 1780).

Anonyme. — Compte-rendu élogieux d'*Atys* de Piccinni (J. P., 23 février 1780).

Anonyme. — Articles sur les opéras de Gluck (J. P., 8 et 13 mars 1780).

GLUCK. — Lettre à Klopstock (*Ménestrel*, 15 octobre 1854; R. G. M., 29 septembre 1872) (P).

Sur la manière de chanter *Alceste*.

GLUCK. — Lettre à Palissot, de Vienne, 18 mai 1780 (Desnoire-terres, *Gluck et Piccinni*) (P).

Contre Marmontel et autres « insectes du Parnasse ».

GLUCK. — Lettre (à Krutthofer?), de Vienne, 30 mai 1780 (B. C., fonds Malherbe; S. I. M., 1914, t. II).

Il le prie de dire à Mathon de ne pas toucher à *Echo et Narcisse*, qui a beaucoup perdu du fait de Berton. Les Fran-

(8) Peu de temps après le congrès de Lyon, nous eûmes une preuve piquante de ce fait. Alors que notre regretté confrère me faisait visiter — avec quelle ferveur — son cher théâtre, nous trouvâmes, dans l'atelier de menuiserie, un fragment de *tambour*, évidemment fort ancien : en l'examinant de plus près, nous y lûmes la signature du chef machiniste Pêteil. Je crois que H. Chenu demanda que ce curieux vestige fût déposé au musée de la ville.

çais ne savent pas encore distinguer une églogue musicale d'un poème épique; que du Roulet se charge des corrections. Amitiés à Rousseau et à Janson.

ANONYME. — Article sur *Echo et Narcisse* (J. P., 9 août 1780).

FRANCŒUR. — Lettre à Gluck, 4 août 1780 (Mss. B. O.; Desnoireterres, *Gluck et Piccinni*).

Il se plaint que du Roulet ait voulu lui retirer le bâton de chef d'orchestre pour *Echo et Narcisse*.

GLUCK. — Réponse à Francœur, de Vienne, 20 août 1780 (mêmes sources).

Il n'est pas le maître et de loin il ne peut rien. La décision dépend de l'Opéra.

ANONYME. — Lettre (J. P., 12 novembre 1780).

Au moins partiellement erronée : elle prétend que la pièce eut 24 représentations, alors qu'il n'y en eut en réalité que 9.

ANONYME. — Lettre (M. F., 23 décembre 1780).

Au sujet du *Persée* de Philidor et des journaux.

AMELOT. — Lettre à Papillon de la Ferté, Intendant des Menus-Plaisirs, 27 décembre 1780 (A. N., O, 629, et Desnoireterres, o. c.).

Le ministre impose au comité de l'Opéra de jouer l'*Iphigénie* de Piccinni avant de reprendre celle de Gluck; décision confirmée le 30 décembre en réponse au compte-rendu de l'assemblée du comité du 27 (A. N., O¹ 632).

Corr. Grimm, 1780. — Mars : Succès d'*Atys*, supérieur à *Roland*. Eloge de Piccinni.

Mai : Le succès d'*Atys* n'a pas dépassé la 9^e représentation.

Août : *Echo et Narcisse* réduit et avec changements qui ne le rendent ni moins triste ni moins froid. Seul l'Hymne à l'Amour fut applaudi.

1781.

BILLARDON DE SAUVIGNY. — *Les Gluckistes et les Piccinnistes* (*Les Après-Souper de Société*, t. II, 1781).

Petite pièce mettant en scène une réconciliation des deux rivaux.

ANONYME. — *Réflexions sur la musique théâtrale*. Naples et Paris, 1781 (T).

Contre Gluck.

ROULLET (du). — *Mémoire sur la reprise d'Echo et Narcisse aux Menus-Plaisirs*.

Il la conseille pour faire oublier à Gluck le premier échec. Août 1781; la reprise est du 31 août.

LA HARPE. — *Sur la reprise d'Echo et Narcisse (Correspondance littéraire, t. III)*.

Mieux à sa place sur une petite scène.

ROUSSEAU (J.-J.). — *Observations sur l'Alceste (italienne) de Gluck. (Traité sur la musique, 1781)*.

Voir plus haut : Lettre à Burney (1776).

LEBLOND (abbé). — *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Paris, 1781 (T).

Précieux recueil reproduisant une centaine d'écrits relatifs à la rivalité des gluckistes et des piccinnistes. Favorable à Gluck; s'arrête à décembre 1779.

PICCINNI. — Lettre au Ministre. Janvier 1781 (A. N., O¹ 629, et Desnoireterres, o. c.).

A propos de son *Iphigénie en Tauride*; il demande au ministre d'imposer silence aux journalistes; il accompagne sa lettre d'un mémoire exposant les faits.

AMELOT. — Lettre à Papillon de la Ferté, 19 janvier 1781.

Réponse négative du ministre à la lettre de Piccinni.

PICCINNI. — Lettre (J. P., 22 janvier 1781).

Publiée la veille de la première de son *Iphigénie*; il se défend d'avoir voulu rivaliser avec Gluck.

ANONYME. — Article sur l'*Iphigénie* de Piccinni (J. P., 24 janvier 1781).

Eloge de la musique, compte-rendu du bon accueil du public. *Compte-rendu de l'assemblée de l'Opéra du 27 janvier 1781*.

ANONYME. — Article sur le Concert Spirituel (*J. P.*, 5 février 1781).

ANONYME. — Lettre (*J. P.*, 2 mars 1781).

Sur l'Opéra; retour possible de Gluck.

MELOPHILE (= Ginguené). — Lettre (*J. P.*, 19 et 21 mars 1781).

En faveur de Piccinni; sur l'hostilité des acteurs envers Piccinni et son *Iphigénie*.

ANONYME. — Réponse à la lettre de Mélophile (*M. F.*, 19 mars 1781).

Le *Mercur*, par courtoisie, n'a pas voulu rendre compte de l'insuccès.

ANONYME. — Article sur le livre de Gondar : *Le brigandage de la musique italienne* (*J. P.*, 14 avril 1781).

ANONYME. — Lettre (*M. F.*, 21 avril 1781).

Sur les articles du *Journal de Paris* hostiles aux Mélaphiles (Piccinnistes) : les opéras de Gluck apportent aux artistes de l'Opéra de l'argent, ceux de Piccinni talent et réputation.

GLUCK. — Lettre (à X...), de Vienne, 31 mai 1781 (*M. B.*, 30 mai 1781) (P).

Il ne retournera pas à Paris où le public semble se dégoûter de ses opéras et préfère *Le Seigneur Bienfaisant*; il faut le laisser retourner à ses ponts-neufs.

ROULLET (du). — Mémoire de juillet-août 1781 (*A. N.*, O¹ 629).

Il recommande une reprise d'*Echo et Narcisse* aux Menus-Plaisirs pour pacifier Gluck.

GARAT. — Article sur les *Mémoires* de Leblond (*M. F.*, 25 août 1781).

Corr. Grimm, 1781. — Janvier : *Iphigénie en Tauride*; impossible d'imaginer une mélodie plus sensible que celle des airs d'*Iphigénie*. (C'est celle de Piccinni : la Correspondance a passé sous silence celle de Gluck.)

Septembre : Succès de la reprise d'*Echo et Narcisse* (aux Menus-Plaisirs).

Novembre : *Adèle de Ponthieu* est l'ouvrage le plus faible de Piccinni.

1782.

GLUCK. — Lettre à Valentin (Directeur de la musique du duc d'Aiguillon, à Aiguillon, près Bordeaux), de Vienne, 17 avril 1782 (*R. M.*, 1^{er} avril 1907) (P).

Il refuse une offre (probablement de venir en Guyenne) : il est malade, paralysé du bras droit à la suite d'une attaque d'apoplexie l'an dernier; il lui donne de bons conseils.

MARMONTEL. — Lettre à Delatour, 15 mai 1782 (*Catalogue de la collection du chevalier de R...*, 30 janvier 1863).
Sur la *Didon* de Piccinni.

MARMONTEL. — Article sur l'échec d'*Adèle de Ponthieu* et sur Piccinni (*Correspondance littéraire*, novembre 1781).
Le compositeur est épuisé.

LA SALLE (de). — Lettre au Ministre, 2 juillet 1782 (A. N., O¹ 639).

Sur les interventions de du Roulet.

PAPILLON DE LA FERTÉ. — Lettre au Ministre, 17 août 1782 (A. N., O¹ 639 et Desnoireterres, o. c.).

Sur les excentricités de Mlle Levasseur, à laquelle on ne peut pas toucher à cause de Gluck et de Mercy.

Compte-rendu de l'assemblée de l'Opéra du 19 août 1782 (Offre par Gluck de l'opéra d'*Hypermnestre*), réponse dilatoire du ministre (A. N., O¹ 632).

Anonyme. — Article sur *Hypermnestre* (*M. B.*, 24 août 1782).

— Lettre (*J. P.*, 26 novembre 1782).

Compte-rendu de l'assemblée de l'Opéra du 30 novembre (reprise d'*Atys*) (A. N., O¹ 632).

Rapport du comité de l'Opéra au Ministre sur l'assemblée du 20 décembre 1782 (*ibid.*).

MÉLOPHILE (= Ginguené). — Lettre (*J. P.*, 20 décembre 1782).

Réponse à l'article du 26 novembre; sur les cris des acteurs dans le chant des opéras.

AMELOT. — Lettre à Papillon de la Ferté, fin 1782 (*A. N.*, O¹ 629).

Sur l'offre faite par Gluck d'*Hypermnestre-Danaïdes*.

1783.

MÉLOPHILE (= Ginguené). — Lettre au *Mercur*. Paris, 1783 (*T.*).

MÉLOPHILE. — Compte-rendu d'*Atys* (*M. F.*, 25 janvier, 1^{er} et 8 février 1783).

GLUCK. — Lettre arrivée le 23 janvier 1783 à l'Opéra.

Sa santé l'empêche de venir à Paris pour les *Danaïdes*, il sera remplacé par son élève Salieri.

Compte-rendu de l'assemblée de l'Opéra du 20 janvier 1783 (*A. N.*, O¹ 632).

Les *Danaïdes* n'étant évidemment pas de Gluck, il lui sera répondu que l'opéra ne sera accepté qu'après examen, comme d'habitude. Décision rapportée ensuite à la demande de Mercy.

PAPILLON DE LA FERTÉ. — Lettre au Ministre, 22 janvier 1783 (*A. N.*, O¹ 638).

MÉLOPHILE (= Ginguené). — Lettre sur *Atys* (*J. P.*, 27 janvier 1783).

Anonyme. — *Réponse à Mélophile* (*M. F.*, 22 février 1783).

Anonyme. — Article sur *Iphigénie en Aulide* (*J. P.*, 16 mars 1783).

MÉLOPHILE. — Lettre (*M. F.*, 19 mars 1783).

Anonyme. — Article sur *Iphigénie en Tauride* (de Piccinni) et sur Mélophile (*M. F.*, 23 mars 1783).

PAPILLON DE LA FERTÉ. — Lettres au ministre Amelot, 20 octobre et 4 novembre 1783 (*A. N.*, O¹ 634).

Sur *Didon*.

SAINT-LAMBERT. — Lettre à Marmontel, 3 novembre 1783 (Cat. Charavay), 2 mai 1870).

SAINT-HUBERTY (Mme). — Lettre à Grégoire à Aix-en-Provence. 13 novembre 1783 (Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de musique*, 1855).

Sur *Didon*.

Anonyme. — Article sur *Didon* (*J. P.*, 6 décembre 1783).

Anonyme. — Compte-rendu de *Didon* (*M. F.*, 6, 13, 20 et 27 décembre 1783).

Corr. Grimm, 1783. — Février : A la reprise d'*Atys*, le public est revenu de sa sévérité; c'est le meilleur ouvrage de Piccinni.

Octobre : Succès de *Didon* à la Cour; c'est le meilleur opéra de Piccinni.

Novembre : Pension de 6.000 ll. à Piccinni.

Décembre : Succès éclatant de *Didon* à Paris; les adversaires s'en tirent en disant que Piccinni est devenu gluckiste : ce n'est vrai qu'en partie, dans le récitatif. Confirmation du succès : le roi a redemandé la pièce deux fois. *Le Faux Lord*, succès de la musique.

1784.

Compte-rendu de l'assemblée de l'Opéra du 5 janvier 1784 (*A. N.*, O¹ 634).

Règlement de comptes avec Salieri.

SUARD. — Articles sur la *Caravane* de Grétry (*M. F.*, 17, 24 et 31 janvier 1784).

Contre Piccinni.

BRETEUIL (baron de), Ministre et successeur d'Aumelot. — Lettre à Papillon de la Ferté, 25 janvier 1784 (*A. N.*, O¹ 634).

Sur la distribution de *Didon* et sur les droits de l'Opéra en cette matière. Voir la lettre d'Amelot, du 20 décembre 1774, sur le même sujet.

BRETEUIL (baron de), Ministre et successeur d'Amelot). — Let-

tre à Papillon de la Ferté sur le même sujet (7 février 1784) (A. N., O¹ 626).

Arrêt du Conseil d'Etat accordant à l'Opéra une Ecole de musique, de clavecin, de déclamation et de langue française (J. P., 28 janvier et 18 mai 1784). Gossec fut nommé directeur et Piccinni 1^{er} maître.

ROULLET (du) et TSCHUDI (baron de). — Avertissement relatif au livret des Danaïdes (M. F., 1^{er} mai 1784).

Ils se disent les auteurs de ce livret, mentionnant celui de Calzabigi « qui les a beaucoup aidés ». La première est du 16 avril.

Anonyme. — Article sur les *Danaïdes* (M. B., 25 et 26 avril 1784).

Anonyme. — Compte-rendu des *Danaïdes* (J. P., 27 avril 1784). G. Q. D. L., « avocat à Falaise ». — Lettre (J. P., 5 mai 1784).

Sur *Didon*, comparant les comptes-rendus de M. F., décembre 83 et janvier 84, à celui du 24 avril, qui ne concorde pas avec les deux précédents.

Anonyme. — Réponse à G. Q. D. L. (J. P., 7 mai 1784).

Le dernier compte-rendu est d'un autre critique qui a jugé sur la partition.

Anonyme. — Lettre sur celle de G. Q. D. L. (J. P., 10 mai 1784).

GLUCK. — Lettre à du Roulet, de Vienne, 26 avril 1784 (J. P., 16 mai 1784) (P).

Il déclare se désintéresser des *Danaïdes* où il n'est pour rien. (La première était du 16 avril.)

Anonyme. — Article sur l'ouverture de l'école de chant (1^{er} avril) (J. P., 19 mai 1784).

SALIERI. — Lettre (J. P., 17 mai 1784).

Il déclare avoir composé seul les *Danaïdes*, mais sous la direction de Gluck.

Anonyme. — Compte-rendu de la musique des *Danaïdes* (M. F., 22 mai 1784).

Anonyme. — Compte-rendu du *Dormeur éveillé*, de Piccinni (J. P., 29 juin 1784).

Anonyme. — Analyse de la partition du *Faux Lord*, opéra-comique de Piccinni (M. F., 7 août 1784).

CALZABIGI. — Lettre (M. F., 7 août 1784).

Elle est datée du 25 juin. Il revendique non seulement la paternité du livret d'*Hypermnestre*, qu'il a lui-même fait mettre en musique par le célèbre chanteur Millico, mais le mérite d'avoir inspiré et enseigné à Gluck les principes de la révolution musicale.

Document de première importance à comparer avec la lettre de Gluck, publiée par M. F. en février 1773.

Anonyme. — Compte-rendu de *Diane et Endymion*, de Piccinni (J. P., 8 septembre 1784).

Peu favorable; on y a trouvé des longueurs.

Anonyme. — Article sur *Diane et Endymion* (M. B., 10 septembre 1784).

ROULLET (du). — Lettre à Calzabigi (M. F., 9 octobre 1784).

Il critique le livret d'*Hypermnestre*, qu'il a fallu refondre entièrement; il s'efforce de réfuter ses accusations contre Gluck et sa revendication du mérite des réformes. Gluck a composé sans Calzabigi les deux *Iphigénie*, la deuxième sans avoir même entendu réciter le poème.

Corr. Grimm, 1784. — Mai : Les *Danaïdes*; on n'a pas retrouvé la touche, parfois dure, mais souvent expressive, et vigoureuse, de Gluck. A l'originalité près, les airs sont calqués sur ses principes. On n'y trouve pas la vérité, la mélodie pure et sensible de *Didon*.

Juillet : *Le Dormeur éveillé* retiré à la 6^e; ce n'est pas le genre de Piccinni.

Septembre : *Diane et Endymion*; pas de succès; le poème a nui à la musique pleine de beautés.

1785.

LACÉPÈDE (comte de). — *Poétique de la musique*. Paris, 1785.

Rapport sur l'assemblée de l'Opéra du 8 avril 1785 (*Pénélope*) (A. N., O¹ 626).

Anonyme. — Article sur *Iphigénie en Aulide* (J. T., 21 avril 1785).

ROULLET (du). — Lettre (J. P., 28 avril 1785).

Sur *Iphigénie en Aulide*; il défend Mme Saint-Huberty contre les critiques du J. P.; réponse du journal.

Anonyme. — Article sur *Dardanus* (M. B., novembre 1785).

Anonyme. — Compte-rendu de *Pénélope* (avec analyse) (J. P., 10 décembre 1785).

Anonyme. — Compte-rendu de *Pénélope* de Piccinni (M. F., 17 et 24 décembre 1785, 7 et 14 janvier 1786).

On a trouvé des ressemblances avec *Didon*, mais moins d'airs : reproches qui ne paraissent pas fondés; Piccinni s'est surpassé.

Corr. Grim, 1785. — Janvier : *Lucette* de Piccinni; pas de succès.

1786.

MARMONTEL. — Lettre (M. F., 21 janvier 1786).

Au sujet du poème de *Pénélope*.

Rapport sur l'assemblée de l'Opéra du 18 février 1786 (A. M., O¹ 626).

Sur l'*Alceste* de Floquet.

PICCINNI. — Lettre à Ginguené, février 1786.

Sur l'échec de *Pénélope*.

Anonyme. — Article sur une reprise d'*Alceste* (J. P., 25 février 1786).

Anonyme. — Article sur une reprise d'*Alceste* (M. F., 4 mars et 1^{er} avril 1786).

Les opéras italiens donnés depuis trois ans n'ont pas nui à ceux de Gluck.

MARMONTEL. — Lettre à Ginguené, 23 mars 1786 (Collection Charavay).

Sur l'écheo de *Pénélope*.

GLUCK. — Testament, 2 avril 1786 (P).

Anonyme. — Nécrologie de l'abbé Arnaud (*J. P.*, 16 juin 1786).

Anonyme. — Nécrologie du bailli du Roulet (*J. P.*, 15 août 1786).

Compte-rendu de l'assemblée de l'Opéra du 8 octobre 1786 (A. N., O¹ 626).

Refus de pension à Piccinni en raison de l'échec de *Pénélope* et en confirmation d'une décision du 8 avril.

PICCINNI. — Eloge funèbre de Sacchini (*Corr. Grimm*, novembre 1786).

Anonyme. — *Compte-rendu des Horaces* (*J. P.*, 8 décembre 1786).

Réflexions sur les opéras bâtis sur des tragédies classiques, notamment ceux de Gluck.

Corr. Grimm, 1786. — Janvier : *Pénélope*, critique du poème; même talent musical que Didon.

1787.

Anonyme. — Eloge de l'abbé Arnaud (*M. F.*, 17 mars 1787).

GLUCK. — Lettre à Vogel, 3 août 1787 (*J. P.*, 3 octobre 1787).

Il le remercie de la dédicace de la *Toison d'or*; il ne peut plus lire.

Anonyme. — Lettre sur la reprise d'*Alceste* (*J. P.*, 14 octobre 1787).

GARDEL. — Riposte à la lettre précédente (*J. P.*, 18 octobre 1787).

PICCINNI. — Lettre (*J. P.*, 15 décembre 1787).

Sur la mort de Gluck; il propose la fondation d'un concert commémoratif annuel.

Corr. Grimm, 1787. — Avril : *Le Mensonge officieux* de Piccinni. Quelques beaux morceaux de musique; sans eux, la pièce n'aurait pas tenu jusqu'à la fin.

Décembre : *Mort de Gluck*. Tout éloge serait faible après l'hommage de Piccinni. Le théâtre lyrique doit à Gluck ce que la scène française doit à Corneille, mais à Piccinni ce qu'elle doit à Racine.

Reprise de Pénélope. Malgré des changements, le public ne s'est pas intéressé, tout en rendant justice à la musique encore plus belle.

1788.

CORANCEZ. — Lettres sur Gluck (*J. P.*, 18, 21, 24 août 1788 (C)).

Document précieux pour l'étude de la période considérée.

CHABANON. — *De l'esprit de parti ou Les Querelles à la mode* (*Œuvres de Théâtre*, Paris 1788).

Comédie sur la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes.

Anonyme. — Lettre au sujet de la fondation d'un concert annuel à la mémoire de Gluck (*J. P.*, 13 janvier 1788).

THUNDER (baron de). — Réponse à la précédente (*J. P.*, 18 janvier 1788).

TEXTES POSTERIEURS A LA QUERELLE

Corr. Grimm, 1790. — Mai : *La Rencontre imprévue*, sur la musique des *Pèlerins de la Mecque*, de Gluck. Pièce tombée à la première.

LA HARPE. — Cours de Littérature, 1799.

Il regrette ses excès de langage au cours des polémiques

et écrit : « Gluck avait compris en homme de génie que si la musique manquait trop souvent d'expression dans l'opéra français, celle qu'elle avait dans l'opéra italien était tout entière dans quelques airs, et indépendante de l'ensemble du drame. »

GINGUENÉ. — *Notice sur Piccinni*. Paris, an IX. — Précieux.

OUVRAGES CONTEMPORAINS A CONSULTER

GRÉTRY. — *Mémoires ou Essais sur la musique*, 1789.

Anonyme. — *Histoire de la vie et des aventures de la comtesse de Kingston*, 1789 (sur Gluck).

CORANCEZ. — *De J.-J. Rousseau*, 1798 (sur Gluck) et dans *Mémoires sur le XVIII^e siècle*, p. p. Barrière, t. XXXVII).

MARMONTEL. — *Mémoires d'un père*, 1804.

DUGAS DE BOIS SAINT-JUST. — *Paris, Versailles et les provinces*, 1809.

MANNLICH (J. C. von). — *Histoire de ma vie* (Mss. Staatsbibliothek de Munich), 1813). — Dont un extrait : *Mémoires sur la musique à Paris à la fin du règne de Louis XV*, p. p. Mme Weiss de Trostprug, R. M., novembre 1934).

Détails très intéressants sur le séjour et la vie à Paris de Gluck en 1774.

ESCHERNY (d'). — *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*, 1811 (sur Gluck).

SUARD (Mme). — *Essai de mémoires sur M. Suard*, 1820.

GARAT. — *Mémoires historiques sur le XVIII^e siècle et M. Suard*, 1821.

MORELLET. — *Mémoires*, 1821 (sur Gluck).

CONDORCET. — *Mémoires sur la Révolution française*, 1824.

GENLIS (M^{me} de). — *Mémoires*, 1824.

BROGLIO-SOLARI. — *Mémoires relatifs à la famille royale pendant la Révolution...*, d'après le *Journal*, les lettres et les entretiens de la princesse de Lamballe, par une dame de qualité. Treuttel, 1826, 2 in-8°.

Au tome I, Rapports de Marie-Antoinette avec Gluck, anecdotes. Extrait p. p. Vharnacé, dans *Lettres de Gluck et de Weber*. (Très probablement apocryphe.)

VILLENAVE. — *Eloge de Lacépède*, 1826 (sur Gluck).

CUVIER. — *Eloge de Lacépède*, 1826.

SÉGUR (de). — *Mémoires et Souvenirs*, 1844.

Archives Nationales, O¹ 266, 416, 417, 626, 629, 632, 634, 639.

V^{te} CH. DU PELOUX.

MYSTÈRES NAMUROIS DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Il existe aux Archives de l'Etat, à Namur (Arch. Comm., I. 275), une liasse de documents intéressants pour l'histoire du théâtre dans la vieille cité mosane.

Cette liasse contient notamment plusieurs rôlets, bandes de fort papier, de longueurs variables, dont l'état matériel atteste une utilisation fréquente.

Sur chacun de ces rôlets se trouve le rôle d'un personnage et, après chaque tirade, les derniers mots de la réplique d'un autre acteur. Grâce à ces repères, l'archiviste J. Borgnet a pu, au siècle dernier, dans ses *Recherches sur les anciennes fêtes Namuroises* (*Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, T. XXVII, 1855-56), reconstituer les pièces entières. Elles portent comme titres : *Abraham* (162 vers), *Fuite de Notre-Dame en Egypte* (86 v.), *La Pucelle Saint-Georges* (94 v.), *Le Cheval Bayar* (203 v.). Le texte de ces mystères a paru, précédé d'une courte introduction, dans les *Annales de la Société Archéologique de Namur*.

Ils sont écrits en alexandrins français, dans une langue malhabile et prétentieuse, qui veut imiter celle des dramaturges français au début du xvii^e siècle. En réalité, ce ne sont là que des « refaçons » de courts mystères remontant sans doute au moyen-âge.

Tous ces rôlets sont contenus dans une enveloppe sur laquelle on a écrit : « *Parties de la kermesse de Namur inusitées en 1764 depuis une 20^e ou une 30^e d'années et plus que les chariots de triomphe, geans, etc. ne contribuent plus au propre de ce jour.* » Ces mystères étaient donc encore joués au début du xviii^e siècle.

C'est le 2 juillet de chaque année qu'on les représentait sur des chars participant à la grande Procession Notre-Dame. A partir de 1450 environ, les *Comptes de la Ville* renferment un chapitre spécial relatant les dépenses faites à l'occasion de cette procession. On y retrouve, à plusieurs reprises, tout au long des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles, à côté d'autres personnages bibliques, les noms des personnes qui figurent dans ces quatre pièces. La plus ancienne mention trouvée par Borgnet date de 1439, mais il est certain que des représentations de cette espèce avaient lieu avant cette date.

Quoi qu'il en soit, ces quatre petits mystères sont un nouveau témoignage de la continuité d'un genre dramatique condamné à Paris dès 1548, continuité illustrée ailleurs par les célèbres *Nativités* liégeoises découvertes à Chantilly par M. G. Cohen, et dont M. Thomas-Bourgeois a retrouvé récemment une adaptation française du xvii^e siècle (Cf. *Etudes de Dialectologie Romane dédiées à la mémoire de Charles Grandgagnage*, Paris, Droz, 1932, in-8°, p. 79 et 283).

Alb. HENRY.

NOTES SUR DES REPRÉSENTATIONS A SAVERNE

M. Léon Bachmeyer, Professeur au Collège de Saverne et Archiviste municipal, a bien voulu recueillir pour nous les indications suivantes que nous traduisons et accompagnons de quelques éclaircissements.

Registre hebdomadaire de 1536 : « Le dimanche de Remiscere. Item I schilling à Symon et Gunter pour avoir construit l'échafaud pour le jeu de *Suzanne* devant la maison de ville. »

Le dimanche de Remiscere, 5^e dimanche avant Pâques, tombait en 1536 le 12 mars (vieux style).

Comptes de la ville, 1543 : « 18 schillings 4 pfennigs à ceux qui ont joué le jeu de Saint Georges, plus 2 gulden, don de notre gracieux seigneur. Item, à ceux qui ont monté et démonté l'échafaud pour le jeu, 14 schillings pour leur travail. Item, 10 pfennigs pour 100 clous à lattes utilisés pour le jeu. »

Le « gracieux seigneur » (unser gnäd. Herr) qui fait cette largesse est l'évêque de Strasbourg résidant à Saverne.

Registre hebdomadaire de 1546 : « Le dimanche de la Pentecôte. Item. 2 gulden aux bourgeois qui ont joué le pauvre Lasimus » (*sic*).

M. Bachmeyer pense qu'il faut lire *Lazarus*. Il s'agirait alors de la parabole du mauvais riche (Luc, XVI, 19 et suiv.). La Pentecôte tombait en 1546 le 13 juin (vieux style).

Comptes de la ville, 1658, f^o 40 : « Item, le 2 mai 1658. De quelques juifs étrangers qui ont joué et fait des tours dans la salle du Conseil (uff der Rathstuben) reçu comme prix de location (Platzgelt) 5 schillings. »

Le verbe *gauckeln*, employé dans le texte, est un peu vague; il paraît s'appliquer surtout cependant aux tours de passe-passe, d'escamotage.

Ibid., f^o 41 : « Item. Le 2 septembre 1658. Quirin, danseur de corde, natif de Litzelstein, autorisé à jouer dans la salle du Conseil, a payé 5 schillings. »

Litzelstein, en français La Petite Pierre, non loin de Saverne et de Phalsbourg, se trouve sur les confins de la Lorraine et de l'Alsace. Quirin doit être un nom de la Lorraine orientale : il existe une commune de Saint-Quirin au pied du Donon, dans la vallée de la Sarre Blanche.

Comptes de la ville, 1669. f° 33 : « Item, un danseur de corde et escamoteur (Taschenspieler), qui a joué dans la maison de ville (uff dem Rathaus) pour une permission de 4 jours a payé 1 Pfund 10 schillings. »

En 1669, le charpentier Adam Streissberger demande 1 gulden pour avoir, avec deux compagnons (unser drei), « construit le théâtre le Vendredi-Saint sur la place du Château, l'avoir démonté et emporté les planches » (Cité par A. Adam, Curé de Saverne, dans *Strassburger Diözesenblatt*, XXI; 1902, p. 430 : *Alte kirchliche Gebräuche und Einrichtungen in Zabern*).

Le même auteur signale que le jeu de la Passion du Vendredi-Saint était particulièrement brillant à Molsheim (blühete besonders zu Molsheim). Le *Bulletin* accueillerait volontiers toute communication à ce sujet.

Comptes de la ville, 1700, f° 73 : « Item, sur la supplique présentée, il est accordé à Jean Bender, aide de l'instituteur, pour contribution à l'achat des vêtements nécessaires à ceux qui jouent la comédie, 3 Pfund. Item, à Hans Georges Ernst qui a fait le théâtre utilisé le Vendredi-Saint (uff den heiligen Charfreitag), 15 schillings. »

Il s'agit certainement d'une représentation de la Passion, et très probablement d'une représentation scolaire.

Registre de la Municipalité, 24 mars 1738 : « Jean Meyer, tapissier en cette ville, demande qu'il lui soit délivré un mandat de 10 Gulden à cause du travail fait au théâtre pour la comédie. »

En 1738, Pâques tombait le 6 avril : le 23 mars était donc le dimanche de la Passion; il s'agit probablement encore d'une représentation religieuse.

Ibid., 26 août 1738 : « Il est décidé que nulle comédie, ni jeu de marionnettes, ni rien de ce genre, ne doit plus être autorisé dans la maison de ville. »

La municipalité voulait-elle proscrire les spectacles? Il

est plus probable qu'on disposait d'un autre local, jeu de paume, salle d'auberge ou local corporatif, comme à Strasbourg et à Colmar. Il serait étrange que le théâtre eût disparu au temps des Rohan.

Il a paru préférable de ne pas traduire les noms de monnaies. D'après les indications de notre correspondant,

1 Pfund valait 4 livres de France.

1 Schilling valait 1/20 de Pfund, soit 4 sous.

1 Gulden valait 2 livres.

1 Pfennig valait 1/12 de schilling, soit 4 deniers.

Il faudrait multiplier tous ces chiffres par 25 pour avoir une idée approximative de la valeur actuelle :

CHRONIQUE

AUTOGRAPHES. — Relevé dans le catalogue de la librairie « Recherches », Paris, 13, rue de Fournon, les importantes pièces documentaires suivantes :

CHÉRUBINI : pièce signée (Paris, 30 septembre 1830), 1 p. in-4° obl.; état de services comportant nom et prénoms, qualités, appointements, époque d'entrée en fonctions.

DUROC (Grand maréchal du Palais) : lettre à Mme *Gardel-Miller*, danseuse (Paris, 28 décembre 1810); il lui annonce que l'empereur lui accorde, pour 1811, un traitement extraordinaire de 9.600 francs.

GOUNOD : lettre à un ami (12 février 1881), 3 p. in-12 à propos du *Tribut de Zamora* : « ... Nous allons entrer dans la période des répétitions du soir à l'Opéra; et comme je dirige l'orchestre, je crains fort de n'être pas libre. Jusqu'à ce que ma pièce ait vu le jour, ou plutôt le gaz, je serai sur la brèche. »

GRÉTRY : lettre à un ami (Paris, 2 Nivôse, an IX), 1 p. in-12; il y parle d'une affaire « dont s'occupe le citoyen Pougens ».

MÉHUL : lettre du 30 Messidor, an VIII, 1 p.; il demande qu'on suspende « toute décision qui tendrait à éloigner mon vieux père de la place de garde des fortifications de 1^{re} classe qu'il occupe à Givet; il n'existe que par cette place, et il est trop âgé pour pouvoir rompre des habitudes en changeant de résidence ».

OFFENBACH : lettre s. d. à M. Crémieux, 1 p. in-8°; il s'excuse de ne pas s'être présenté chez M. Crémieux, « mais les occupations inséparables de l'existence d'un jeune artiste qui se fraye son chemin dans le monde ne donnent des droits à votre indulgence ».

PICCINI : reçu de 2.100 livres (Paris, 4 juillet 1791).

TALMA : lettre à M. Mansier (Brunoy, 12 juillet 1823). Il lui recommande un de ses neveux qui fait ses débuts au théâtre à Bruxelles : « Si les jeunes gens ont besoin d'être enhardis par les éloges dans la carrière si difficile du théâtre, il faut aussi qu'ils y soient guidés par les sages avis des bons juges en cette matière. »

CLAIRON (Mlle) : reconnaissance signée « de la Tude Clairon » (Paris, 5 janvier 1784), 1/2 p. in-8°. Elle reconnaît avoir reçu 500 livres de Milord, vicomte de Powescourt comme héritage de son frère.

COMÉDIE FRANÇAISE : les acteurs demandent au mal. de Duras d'accorder au Sr. Champville et à la dlle Laurent les jetons d'assemblée (Paris, 1^{er} mars 1784), 1 p. in-4°. Signatures autographes de Vanhove, Dazincourt, Fleury, Dugazon, de la Rive, Joly, Vestris 1^{er}, Bellement, de la Chassaigne, Dorival, Brizard, Contat, Bellecour, Préville, des Essarts, Raucour, Drouin, Fanter, Courville, Suin, etc.

COMÉDIE ITALIENNE : pétition contresignée par le Mal. duc de Richelieu (21 avril 1777), 1 p. in-f°.

Les comédiens représentent que « dans la circonstance embarrassante où ils se trouvent pour faire le répertoire faute de duègne, la dlle Braban, qui vient de débiter dans cet emploi, leur devient nécessaire ». Ils demandent qu'on lui accorde 3.000 livres d'appointements. Signatures de : Clairval, Colombe, Caremani, Vestris I, Suin, Dugazon, Desglan, Trial, Nainville, Jullien, Dufayé, Darnette, Billioni, Michu, etc.

DUMAS père : billet, sur papier à son chiffre couronné, (s. d.), à Mlle Llyod, de la Comédie Française : « Mon cher enfant, aussitôt que vous entendrez dire que Mme Brohan quitte son rôle, réclamez-le : il est à vous. »

SOPHIE ARNOULD : lettre au financier Boullin (13 janvier 1789), 2 p. in-4°, provenant de la collection Goncourt. Elle demande un secours d'argent.

DAZINCOURT : lettre au citoyen Arnaud, de l'Institut (17 Pluviôse), 1/2 p. in-4°. Il s'est emparé, en l'absence du citoyen Maugelas, de six exemplaires du mémoire des Comédiens Français contre Sageret.

GARCIA (Manuel) père de Mmes Malibran et Viardot : engagements au Théâtre Royal de Londres comme premier ténor, signés le 25 avril 1823, pour l'année 1824, à raison de 1.500 livres sterlings, et le 17 janvier 1824, pour l'année 1825, à raison de 1.760 livres sterlings.

GEORGE (Mlle) : lettre à Jules Janin (s. d.), 1 p. 1/2, in-8°. « Si vous ne trouvez pas que mon nom soit indigne de paraître à côté de Ristori, placez-le demain dans votre feuilleton de *Médée*. »

LAINEZ, ténor de l'Opéra : trois pièces relatives à sa dernière maladie :

1° demande de secours au comte d'Artois (30 août 1822), à la veille d'être opéré de la pierre;

2° certificat médical de cette opération (11 septembre);

3° lettre de recommandation du baron de la Ferté à M. de Vèze en faveur de Lainez (12 septembre). Lainez mourut le 15 septembre.

LAYS : lettre au comte d'Artois, 1 p. in-8°; il sollicite la présence du prince à sa représentation de retraite, 1^{er} mai 1822.

LARIVE : reçu de 1.014 livres; au verso, une lettre de son neveu Vatel fils (2 Brumaire, an XII).

MEYERBEER et CHERUBINI : protestation contre la réunion de l'Opéra Italien à l'Opéra Français, « réunion également funeste aux deux théâtres » (2 août 1839).

RAUCOURT (Mlle) : lettre au tragédien Lafon (Chapelle Saint-Ménier, 26 Messidor, an XIII), 2 p. in-8°. Elle demande à Lafon de lui faire obtenir le rôle de Sémiramis : « Je désire jouer ce rôle la première fois qu'on mettra la pièce, pour faire hommage à l'Impératrice d'un superbe habit qu'elle m'a fait faire pour ce rôle. J'avais prié Mlle George de ne pas le jouer pour cette raison. Il paraît que sa reconnaissance ne va pas même jusqu'à me rendre un léger service. Saint Prix m'a promis de jouer le Grand Prêtre. La pièce aura un peu plus d'éclat... » Elle ne peut se rendre à Paris pour le moment, étant retenue par la maladie de son amie intime, Mme de Ponty, dans sa terre de la Chapelle.

SAMSON : fragment de l'*Art théâtral*, poème inédit; 1 p. in-8° obl., signé juin 1858.

TALMA : lettre au prince Tufialkin (s. d.), 1 p. in-8°.

Il s'excuse de ne pouvoir dîner, étant retenu par une pièce nouvelle.

EXPOSITIONS. — La Bibliothèque Nationale vient de commémorer le cinquantenaire du Symbolisme. Le théâtre ne pouvait manquer d'occuper, dans l'exposition qui vient de fermer ses portes, une place importante. Deux vitrines lui furent particulièrement consacrées, sans compter quelques pièces éparses dans les autres.

Dans la première, les souvenirs du Théâtre de l'Œuvre, presque tous empruntés aux collections de notre regretté fondateur : manuscrits de *La ville* et de *Tête d'or*; portraits d'Is-sen, Claudel, Lugné-Poé; exemplaire d'*Ubu-Roi* (Mercure, 1896); lithographie d'Ed. Vuillard : « *Une répétition au Théâtre de l'Œuvre* »; nombreux programmes illustrés avec distribution : *Intérieur*, *le Chariot de terre cuite*, *Dernière Croisade*, *l'Errante*, *la Fleur enlevée*, *Raphaël*, *Salomé*, *l'Otage*, *l'Anneau de Çakountala*, *Frères*, *les Créanciers*, *la Gardienne*, *Un ennemi du Peuple*, *la Cloche engloutie*, *Ames solitaires*, *la Nébuleuse*, *la Fille d'Artaban*, *Au-dessus des Forces humaines*, *Solness le constructeur*, *Annabella*, *Brand*, *les Soutiens de la Société*, *Ubu Roi*, *Peer Gynt*.

Dans la seconde vitrine, consacrée au mouvement wagnérien, un mss. du *Roman de Lancelot* (Fds. franc., 112), ouvert

sur une belle miniature représentant le mystique festin du Graal. Autour, deux affiches (avec distribution et tarif) annonçant les représentations du *Rheingold* et de *Siegfried*, au Hof u. National Theater de Munich, les 23 et 27 août 1886; un volume de la *Revue Wagnérienne*, l'opuscule de Baudelaire sur *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (Paris, Dentu, 1861, in-12), une lettre de Baudelaire à Wagner, 17 février 1860 (p. p. A. : Suarès. *Rev. Musicale*, 1^{er} novembre 1922); deux manuscrits d'articles, l'un de Huysmans : « *L'ouverture de Tannhäuser* », l'autre de Charles de Guérin : « *Impressions de Munich* »; enfin une lettre de Verlaine à V. Dujardin (14 juillet 1886) pour lui envoyer le sonnet sur Louis II de Bavière (*Amour, Œuvres compl.* Paris, Messein, 1919, II, p. 41). Au mur quatre lithographies de J. E. Blanche : *Isolde, le Roi Mark, Parsifal* et, probablement *Elsa*.

Il est regrettable que ce bel ensemble n'ait pu se développer sur un plus grand espace. Le visiteur eut l'impression que certaines parties avaient été victimes de compressions nécessaires, mais fâcheuses. C'était juste le cas de la vitrine wagnérienne, à la fois trop compacte et pas assez riche: Il est vrai que

le secret d'ennuyer c'est celui de tout dire ... et de tout montrer. Puisqu'ils devaient se borner à des indications, les organisateurs en avaient réuni, du moins, de bien suggestives, et qui restituaient à merveille, dans son ensemble, l'atmosphère artistique de l'époque.

APPEL A LA COLLABORATION. — Les Archives internationales de la Danse préparent actuellement une *Exposition des danses populaires d'Europe*, qui ouvrira le 15 mars 1937. Nous adressons bien volontiers un appel à tous ceux de nos confrères qui pourraient coopérer à cette entreprise d'un intérêt majeur, par l'envoi de maquettes, objets d'art populaire se rapportant à la danse, photographies, dessins, peintures offrant un intérêt documentaire, documents sur l'activité des centres folkloriques, sociétés de recherches ou musées, bibliographies et publications concernant le folklore, et particulièrement la danse populaire.

Un *Guide* (illustré) peut être adressé aux collaborateurs

éventuels qui se feront connaître. Adresser correspondance et envois à *Mlle C. Marcel-Dubois, Archives internationales de la Danse, 6, rue Vital, Paris XVI^e*. Les envois doivent parvenir aux A. I. D. avant le 15 janvier. Elles prennent à leur charge les frais de port et d'emballage.

SUR UNE ERREUR. — Mlle Lorienty a bien voulu vérifier, à notre prière, le texte de la pétition demandant la croix de la Légion d'honneur pour le directeur Larochelle. Cette vérification a donné d'assez piquants résultats.

« Vous avez raison, nous dit Mlle L. : la pièce porte « Gaité » et non « Montparnasse ». Cependant, Larochelle n'a jamais dirigé le « Théâtre de la Gaité ». Probablement (les pétitionnaires) entendaient-ils « le Théâtre de la rue de la Gaité » ? Je ne puis, hélas, vous dire rien de plus précis. »

L'erreur que nous avons commise, et qu'a justement rectifiée M. G. Baty, est donc une bien vieille erreur, puisque des gens de théâtre, il y a plus de soixante ans, confondaient déjà les deux établissements voisins, quoi qu'ils fussent fort différents l'un de l'autre.

Cela soit dit non pour plaider les circonstances atténuantes en notre faveur, mais pour montrer combien les documents les plus sûrs en apparence peuvent égarer le chercheur trop confiant.

APPEL AUX CHERCHEURS

(Suite)

MONTAUBAN. — Le 23 octobre 1738, Beauvais « Comédien du Roi », demande, de Montauban, l'autorisation d'amener à Bayonne une troupe jouant : « Nouveau théâtre italien, comique français, tragédie, opéra-comique, avec les danses et les agréments ordinaires ». (Ducéré, *Revue de Béarn*, 1883, p. 376.)

Le 11 juin 1779, Rivals de la Combe écrit à Mlle Dorbigny, directrice de la troupe de Bayonne, pour lui demander si elle a l'intention d'amener sa troupe à Montauban après la saison

de Bagnères, comme le bruit en court. On attend à Montauban dans un mois le régiment de Piémont, et on a déjà le Royal Champagne Cavalerie.

Le même correspondant demande à Mlle Dorbigny si elle aurait place pour une actrice chantant les premières amoureuses (Mme Durand), et dont la troupe va se dissoudre. (Arch. Mun. Brest, ii, 19, liasse 33, n° 135.)

Montauban était un des points de passage importants des troupes qui circulaient en Languedoc et en Gascogne. Les deux indications fragmentaires ci-dessus doivent pouvoir être complétées; et ce serait une fort utile contribution à l'histoire des théâtres provinciaux.

MONTBELIARD. — Le 11 juin 1782, Grenier, Lamarche, Dosinville, Deveux (ou Neveux?), Villeneuve, Duvernay, Dlle Dangevaux, comédiens en société, écrivent à la municipalité de Colmar qu'ils comptent jouer à Belfort, Montbéliard et Bâle, entre le 11 juin et la Saint-Martin (11 novembre). (Arch. Mun. Colmar, GG théâtre.)

La route Belfort, Montbéliard, Bâle, a dû être fréquemment suivie par les troupes passant de France en Suisse ou vice-versa, la région de Mulhouse leur étant impitoyablement interdite par le rigorisme protestant du Magistrat. La ville de Montbéliard a donc peut-être joué son rôle dans la circulation *internationale* des troupes françaises du XVIII^e siècle. Cela vaudrait un moment de recherches.

MORLAIX. — Le 21 janvier 1788, un nommé Renard, se disant « tailleur de la comédie à Quimper Corantain », adresse aux échevins de Bayonne une lettre d'où il semble résulter que la troupe dont il fait partie avait séjournée à Morlaix vers le 1^{er} novembre 1786 (Ducéré, *Revue de Béarn*, 1884, p. 373).

L'histoire des troupes circulantes en Bretagne étant fort mal connue encore, et probablement fort digne d'intérêt, toutes les recherches dans cette région, *fussent-elles de l'apparence la plus modeste*, seraient très utiles à l'histoire générale.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

V^e Année. N^o 7 8.

DÉCEMBRE 1936

I. BIBLIOGRAPHIE ET RÉPERTOIRES

1. GILDER (Rosamond) et FREEDLEY (George). *Theatre collections in libraries and museums; an international handbook*. New-York, Theatre Arts inc., 1936, 182 p. in-8°.

Ce « manuel international » donne aux chercheurs des renseignements pratiques sur les bibliothèques d'Amérique, d'Europe et d'Asie contenant des fonds d'histoire théâtrale : heures d'ouverture, conditions d'admission, réglementation de la photographie. Quelques lignes précises caractérisent la nature des collections et les services que le chercheur peut en attendre. Un dernier article concerne la conservation et le classement des programmes, coupures, photographies, autographes.

Guide d'une conception neuve et d'une indiscutable utilité pour quiconque entreprendra des recherches de quelque étendue.

Il est seulement un peu humiliant pour nous de constater que la France occupe dans ce volume une place médiocre. Quatre ou cinq bibliothèques parisiennes, pour riches qu'elles soient, ne représentent qu'une partie de nos richesses en fait d'histoire théâtrale; mais le reste est disséminé dans ces dé-

pôts de province, qui ne sont pas toujours inventoriés. Quand aurons-nous un *Corpus* de l'histoire du théâtre en France?

2. ENGLAND (Sylvia L.). — *Bibliographie des pièces de théâtre parues en France de 1815 à 1818, avec indication des pièces avant un caractère social ou une tendance sociale* (*Revue d'Hist. litt. de la France*, octobre-décembre 1935).

Fin de ce travail déjà signalé dans notre bibliographie de 1935 (n° 2). De Scribe à Ysarn, plus une liste de 39 pièces anonymes. Nous reparlerons prochainement de ces tables, de leur méthode et de l'interprétation des faits signalés.

3. CHAMPION (Edouard). — *La Comédie Française* (1935), Paris, 1936, 300 p. in-8°, bois gravé de J. Beltrand et gravures.

Aux chapitres habituels concernant tout ce qui touche le théâtre, son administration, son histoire, le travail détaillé de la maison, s'ajoutent d'importants appendices.

Répertoire de tous les rôles joués à la Comédie Française par M. Lambert fils. Le voyage d'Italie. Radiodiffusion et Cinéma. A Versailles. La Crise. Revue des opinions. Les travaux rue de Richelieu. La Comédie Française à Marigny. Le retour à la Maison neuve. Le statut du comédien, etc...

II. EXPOSITIONS ET COLLECTIONS

4. *Catalogue de l'Exposition du cinquantième du symbolisme*. Paris, Ed. de la Bibl. Nat., 1936, 254 p. in-8° carré avec pl.

Deux chapitres concernent l'histoire du théâtre : Ch. VI, *Les influences étrangères*, p. 71 à 74, n° 330 à 341, *Wagner et le wagnénisme*.

Ch. XIV, p. 211 à 220, n° 976 à 1026, *Le symbolisme et le théâtre*.

V. *Bulletin* 5-6, p. 93.

III. GÉNÉRALITÉS. ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉÂTRE

5. *ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE* (Tomes XIV et XVII : *Arts et Littératures*, sous la direction de Pierre Abraham).

Nombreuses héliogr. h. t. se rapportant au théâtre; chacun des articles du « Panorama de toutes les Littératures du Monde » contient un passage relatif au théâtre; enfin différentes questions techniques ont été étudiées par des spécialistes qualifiés. Notre société s'honore d'en compter plusieurs parmi ses membres.

Voici la liste de ces articles :

TOME XVI.

La Voix (par le Dr Jean Tarneaud).

Le Corps Humain, outil de l'art (par le Dr Thooris).

L'Acrobatie (par Gustave Fréjaville).

La Danse (par Maurice Brillant).

L'Art et la Propagande (par Stefan Priacel).

Le Succès au Théâtre (par Pierre Abraham), article auquel sont joints des graphiques en plusieurs couleurs, représentant les moyennes de représentations annuelles des pièces des principaux auteurs dramatiques français.

Les spectacles, le cirque, le music-hall (par Gustave Fréjaville).

Le rire dans l'art (par Lucien Fabre).

Les besoins individuels et le théâtre (par Henri Gouhier).

VOLUME XVII.

- Les tendances actuelles de la danse* (par Maurice Brilliant).
Les marionnettes (par Gaston Baty).
Les tendances actuelles du théâtre (par Benjamin Crémieux).
La mise en scène (par Jacques Copeau).
La mise en scène en U. R. S. S. (par Alexandre Guidoni).
L'accessoire au théâtre (par Léon Kochnitzky).
L'art du comédien (par Louis Jouvet).
La profession chorégraphique (par Maurice Brilliant).
Les conditions matérielles du théâtre lyrique (par René Du mesnil).
La profession de l'auteur dramatique (par Jean-Jacques Bernard).
La profession du comédien (par Pierre Fresnay).

6. BRICKER (H.-L.), (éditeur). — *Our Theatre To-day*. New-York, 1936.

Chapitres par divers auteurs sur tous les aspects du théâtre contemporain.

7. JOUVET (Louis). — *Le métier de directeur de théâtre*.
(*Conferencia*, 1^{er} juillet 1936.)

8. BROWN (John-Mason). — *The Art of Play-going*. New-York, 1936.

Le plus distingué des critiques dramatiques américains offre une analyse pénétrante, présentée d'un point de vue nouveau, des éléments qui entrent dans la composition d'une pièce de théâtre.

9. LA ROCHE (Jacques) (Jean Béraud). — *Initiation à l'art dramatique*. Paris, Figuière, 1935, 190 p. in-16.

« Un peu d'histoire; le métier du dramaturge et du com

dien; la mise en scène; la défense du critique; pour un théâtre national. »

L'auteur est Canadien; 36 pages sont consacrées à l'histoire du théâtre.

10. LAWSON (J.-H.). — *Theory and Technique of Playwriting*. New-York, 1936.

11. HAHN (Reynaldo). — *Le Théâtre Lyrique* (*Le Mois*, Janvier 1936).

« Il doit exister une étroite cohésion entre ce qui se passe sur la scène et la musique qui l'accompagne... »

« Il y aurait beaucoup à dire sur la manière dont on compose la musique, mais encore sur la manière dont on l'écoute... »

— Ou plutôt dont on ne l'écoute pas. Les plaintes sur l'inintelligence musicale des spectateurs, qui terminent l'article, ne sont que trop fondées; en particulier dans les théâtres de comédie, les préludes et intermèdes musicaux, parfois exquis, comportent presque toujours un « contre-chant » de papotages, exaspérant pour les gens de goût, injurieux pour le musicien, et qui donne une bien fâcheuse opinion de nous aux étrangers cultivés.

12. BERTRAND (Paul). — *L'Avenir du Théâtre lyrique* (*Comoedia*, 2 septembre 1936 et *Ménestrel*, 4/11 septembre).

13. NICOLL (Allardyce). — *Film and Theatre*. New-York, 1936.

L'auteur, qui fait autorité dans le domaine du théâtre anglais, essaye d'établir les différences essentielles entre le film et le théâtre comme formes d'expression.

14. DULLIN (Charles). — *De la Comédie Italienne aux*

grands comiques de café-concert (Journal, 27 septembre 1936).

15. SEGOND (J.). — *La signification de la tragédie* (Revue des Cours et Conférences, janvier 1936).

16. REDEY (Théodore). — *A színhâzi kritikus lelkiismerete* (La conscience du critique dramatique). *Revue de Budapest*, août-novembre 1934, p. 166-174.

« La régularité, la richesse et la vérité psychologique; telles étaient les exigences de la critique dramatique dans sa période classique. En proclamant la « description pure » comme le nouvel idéal, on devint de plus en plus irresponsable et la critique d'aujourd'hui est menacée dans son fond par une abdication volontaire de toutes les exigences esthétiques.

Il faut ajouter que la production dramatique moderne, sur laquelle le critique doit exercer son métier, est tombée aussi extrêmement bas. De pareilles œuvres font surgir le doute dans l'âme du critique. Mais malgré tous les obstacles, il ne doit pas abandonner sa tâche de jugement et de contrôle. Son effort dans des circonstances défavorables devient au contraire de plus en plus nécessaire. » (*Revue des Etudes Hongroises*, Supplément 1935, p. 107.)

III a. LE THÉÂTRE ET LA VIE POLITIQUE

17. PARÈS (Jacques). — *La reprise de Toulon (1793) et l'opinion publique* (Bulletin de l'Académie du Var, 1935 et 1936).

Ce travail, fort diligent, est divisé en six fascicules :

I, II, III, Fêtes en Provence, IV, Fêtes dans le département du Var; V, Application à Toulon du Décret de la Convention du 4 Nivôse, an II; VI, Au théâtre; VII, Chansons et poésies.

Les deux derniers constituent un très utile catalogue descriptif de pièces et de chants révolutionnaires exécutés à Paris et dans diverses villes de province.

Précieuse contribution à l'histoire du théâtre de la Révolution.

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATION

18. *Théâtres et Cinémas*. Album de 37 pl. Extr. de *L'Encyclopédie de l'Architecture*. Paris, A. Morancé, 1936, in-4°.

Voir Bulletin n° 1-2 p. 3.

VI ECLAIRAGE, DÉCORATION, COSTUME, MISE EN SCÈNE

19. SIMON (Romain). — *L'art du masque* (*Art dramatique*, février-mars 1936, p. 88 à 91).

Technique de la fabrication du masque.

20. OLIVIER. — *Nos malles praticables*. (*Art Dramatique*, octobre 1936.) Avec croquis explicatif.

La troupe des Comédiens Routiers est obligée de réduire au strict minimum le matériel à transporter. C'est ce qui a fait imaginer ces coffres de contre-plaqué, assez solides pour qu'on puisse monter et sauter dessus. Bien des troupes circulantes imiteraient avec profit ce matériel, tout en parallélépipèdes de dimensions et de proportions diverses, mais toujours maniables. Il en résulterait un changement de style scénique, dont il n'y aurait probablement pas lieu de se plaindre.

21. LIEVRE (Pierre). — *L'Ecole des Femmes au Théâtre de l'Athénée*. (*Mercure de France*, 15 juin 1936.)

22. ARNAVON (Jacques). — *L'interprétation de la comédie classique : L'Ecole des Femmes*. Paris, Plon, 1936, 350 p., in-12.

Avec des croquis schématiques pour la plantation du décor et les mouvements de scène. L'auteur imagine une manière de décor simultané, représentant quatre ou cinq lieux différents, mais contigus, où l'action pourrait se dérouler sans invraisemblance. Le jeu est réglé en fonction de ce décor, assez compliqué. Un commentaire suivi analyse à mesure les situations et les sentiments des personnages, et note les intonations. L'ouvrage entier est fondé sur une conception très personnelle, assez discutable, de l'esthétique de Molière.

23. LINTHICUM (M.-C.). — *Costume in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. New-York, 1936.

V a. DÉCLAMATION, PÉDAGOGIE THÉÂTRALE

24. BOLES LAVSKY (Richard). — *Acting, the first six lessons published for the National Theatre Conference*, New-York, Theatre Arts Inc., 1935, pet. in-8°.

25. CHANCEREL (Léon). — *Les jeux dramatiques Juvisy*, Editions du Cerf, 1936, 182 p., in-16.

Avec la collaboration de Mlles Hélène Charbonnier et Anne-Marie Saussoy, cheftaines scouts, M. Chancerel a concentré dans ce précieux manuel, l'essentiel de l'enseignement qu'il donne depuis des années à ses « Comédiens routiers », si justement applaudis. Les titres des chapitres font bien comprendre le plan de l'ouvrage, la méthode et la progression de l'instruction :

I. Habileté corporelle et habileté vocale; II. Observer et reproduire; III. Activités collectives, la composition; IV. Mise

en scène; V. Réalisation, mise en scène et costumes; VI. Grand jeu public, quelques exemples de *Jeux* réalisés.

On retrouve dans ce livre, la doctrine du Vieux-Colombier, mais adaptée, d'une façon très personnelle et très neuve, par un pédagogue avisé, doublé d'un artiste fervent, aux nécessités particulières du théâtre pour la jeunesse.

VI. TEXTES

26. *Le Dit de l'Herberie*, adaptation de G. Cohen. (*Nouvelles littéraires*, pages anthologiques, 18 janvier 1936).

27. *Le Mystère de la Nativité*, version du xv^e siècle, de sœur Catherine Bourlet, adaptation de Rita Lejeune. (*L'Essai*, « Revue mensuelle libérale de l'Université de Liège », Décembre 1935).

28. FRAPPIER (Jean) et GOSSART (A. M.). — *Le théâtre religieux au moyen-âge*. Paris, Larousse, 1935, 115 p., in-16.

Extraits du *Jeu d'Adam*, du *Miracle de la femme que Notre-Dame garda d'être brûlée*, de la *Passion* d'Arnoul Gréban. Ces extraits sont donnés les uns en français moderne, les autres dans le texte original, avec d'abondantes notes pour en faciliter l'intelligence. Très bon livre d'initiation, qui doit inspirer au lecteur le désir de connaître nos vieux drames religieux.

29. BOSSUAT (Robert). — *La poésie lyrique au moyen-âge*. Paris, Larousse, 1936, 104 p., in-16.

Ce recueil est le complément obligé du précédent. Par le *débat* et le *jeu-parti*, la poésie lyrique touche au dialogue dramatique.

30. HUNTER (A. C.). — *Les écrits critiques de Jean Chapelain*. Paris, 1936, 350 p., in-12.

On trouvera dans ce recueil une Lettre sur la règle des vingt-quatre heures; un Discours de la poésie représentative, les Sentiments de l'Académie française sur le Cid, sans compter les jugements littéraires épars dans la correspondance.

31. MAGNON (Jean). — *Tite, tragicomédie* (1660), éd. crit., p. p. Hermann Bell, Johns Hopkins Press, 1936.

32. PAQUOT (M.). — *Une fête politique à la française en 1668 chez le prince d'Orange*. (*Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1936, n° 1, p. 23 à 45.)

M. P. publie, avec une introduction historique, le texte d'un livret de ballet qu'il a retrouvé à la Bibliothèque Nationale (Rés. Yf, 2328). Ce livret est anonyme, mais « il s'inscrit si parfaitement dans la tradition française du divertissement de cour, qu'on se demande s'il ne fut pas l'œuvre de quelque émigré attaché à la fortune du prince ».

Dans ces vers, que les spectateurs lisaient à mesure, comme un commentaire poétique (?) des entrées dansantes, on remarque plusieurs « coups de griffe » diplomatiques, des menaces à peine voilées à l'adresse de qui l'on devine sans peine. Car ce *Ballet de la Paix*, fut dansé en février 1668, pour célébrer la conclusion de l'accord anglo-hollandais destiné à contraindre Louis XIV à traiter avec l'Espagne. Il y aurait une curieuse étude à faire sur le ballet dans la politique internationale; M. P. serait plus qualifié que personne pour l'entreprendre.

33. SALVATORE (Paul J.). — *Favart's unpublished plays. The rise of the popular comic opera*. New-York, Publications of the Institut of French Studies), 1935, 407 p., in-8°.

Recueil assez confus, qui n'est ni une étude ni une édi-

tion. Des extraits, de longueur et d'intérêt fort inégaux, sont reliés par une analyse. Textes défigurés par une invraisemblable négligence matérielle. Ils sont empruntés pour la plupart aux manuscrits 9290, 9323, 9325 et 9338, du fonds français de la Bibliothèque Nationale.

34. PIXERICOURT. — *Le Chien de Montargis ou La Forêt de Bondy*, mélodrame historique en 3 a.; introduction de M. Raoul Leclerq, professeur au Collège de Montargis. Montargis, impr. Midol, 1935, 92 p., in-16.

L'introduction étudie principalement la manière dont l'auteur a traité la célèbre légende, pour plaire à un public friand d'émotions violentes.

35. DIMOFF (Paul). — *La Genèse de Lorenzaccio*. Paris, Droz (Société des textes français modernes), 1936, 471 p., in-8°.

Ce beau travail, qui fait le plus grand honneur à son auteur et à la Société des Textes français modernes, réunit en un seul volume, pour la grande commodité du lecteur et du travailleur, trois textes étroitement solidaires; l'extrait de la *Storia Fiorentina* de Benedetto Varchi; la « scène historique » tirée de ces pages par George Sand; enfin le drame inspiré à Musset par l'un et par l'autre.

Le texte choisi pour *Lorenzaccio* est celui de 1853, ce qui est ici de bonne méthode, le texte original (1834) ayant été retouché par Musset de son propre mouvement, et non pour obéir aux exigences de la censure ou des comédiens. Un appareil critique donne les variantes d'après le mss. de la Comédie Française; les plans et les scènes inutilisées sont donnés d'après le mss. de Chantilly (coll. Spoelberch de Lovenjoul).

L'introduction et ses notes forment une précieuse bibliographie critique du sujet.

36. LION (J.). — *Une comédie inédite d'Anatole France (Les Métamorphoses de Pierrot)*. Paris (Figaro), 1934, in-8°.

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, BIOGRAPHIES

37. DUSSANE (B.). — *Le ménage Favart (Conferencia,*
1^o juin 1936).

38. ADENIS (Edouard). — *Mademoiselle Chantilly.*
Paris, Editions Rieder, 185 p., in-16.

Nous ne signalons ce roman-feuilleton dénué de tout intérêt documentaire que pour mettre nos confrères en garde.

Sur la foi du titre et de la firme, on est facilement porté à croire qu'il s'agit d'une étude historique sur Mme Favart, et la présentation extérieure du livre est bien faite pour faciliter l'équivoque. Il est un peu attristant d'avoir à relever des pratiques de ce genre, tout-à-fait exceptionnelles chez nous, heureusement.

39. BAUER (Gérard). — *Le ménage de Talma (Conferencia,*
1^o avril 1936).

40. PARES (J.). — *Un oublié (Le Petit Var,* 15 mai
1936).

Cet oublié est Rigal, qui joua de 1827 à 1861 au théâtre de Toulon. Nous ne saurions trop répéter combien il est utile de conserver le souvenir de ces comédiens, de talent parfois, à qui manqua la consécration de la célébrité parisienne. Rigal à tous points de vue, mériterait probablement une biographie un peu plus détaillée; ses descendants, qui vivent encore à Toulon, pourraient sans doute en fournir les éléments.

41. MORIENVAL (Jean). — *L'empereur des nègres*
Alexandre Dumas père. (Correspondant, 10 octo-
bre 1936).

Il s'agit de « négrerie littéraire ». Dumas ne fut pas, d'ail-
leurs un « exploiteur indigne »... « Il devint le père, le chef

mais surtout le grand rapetasseur. Naturellement, on ne lui en sut pas toujours gré. »

42. LUCAS DUBRETON (J.). — *Rachel*. Paris, Tallandier 1936.

43. FALK (Bernard). — *Rachel the Immortal*. New-York, 1936.

44. JANIN (Clément). — *Rachel et Jules Janin, lettres et documents inédits*. (*Revue de France*, 1^{er} et 15 juin 1936.)

45. CURZON (Henri de). — *Maria Malibran, à l'occasion du centenaire de sa mort* (*Ménestrel*, 4/11 septembre 1936).

Contient des souvenirs de Mme Pauline Viardot sur sa sœur aînée, recueillis directement par M de Curzon.

46. MORGULIS (G.). — *La Malibran en Italie* (*Revue de littérature comparée*, avril-juin 1936, p. 378 à 382).

Extraits des rapports de la police autrichienne sur les manifestations libérales pendant les représentations de la Malibran à Bologne et Ferrare (avril-mai, 1834).

47. AUGUSTIN-THIERRY (A.). — *Lola Montès*. Paris, Grasset, 1936.

Précédemment paru dans la *Revue des Deux-Mondes*, 15 nov. 1935 et suiv.

48. MONVAL (Jean). — *François Coppée et les frères Lionnet* (*Correspondant*, 25 août 1936).

Extraits d'une correspondance inédite.

49. SAINT-SAENS (Camille). — *Correspondance*, préfacée et annotée par Henry Ferrare. (*Revue musicale*, mars 1936.)

Quatorze lettres adressées, entre 1875 et 1913, à Mme Caroline Montigny de Serres. Notes abondantes et précieuses.

Dans le même numéro, une lettre du 9 septembre 1919, à M. Henri Allorge, en réponse à un article de la *Revue Normande*, juillet-septembre, 1919.

50. BRUYR (José). — *Un dernier article sur Saint-Saens : ses dernières heures*. (*Revue musicale*, janvier 1936.)

51. BINET-VALMER. — *Sarah-Bernhardt*. Paris, Flammarion (Coll. « Hier et Aujourd'hui »), 1936, 126 p. pet., in-8° carré. 4 pl. h. t. en héliog. et couv. docum.

Amusant « Bernardiana » et guide chronologique utile à qui voudra se reconnaître dans cette existence mouvementée. Signalons ces lignes de la p. 125 : « Elle avait au plus haut point le sens de la vie, de ce que devait être la vie sur la scène pour qu'elle devint réellement la vie devant les yeux et dans l'imagination des spectateurs ».

— Voilà qui pose très nettement le problème de l'illusion scénique, et on serait curieux de savoir par quelle *technique* Sarah-Bernhardt l'avait résolu.

52. BLANCHART (Paul). — *Discours prononcé au x^e congrès de l'Union des Sociétés d'Art dramatique de l'Est* (*L'Est Dramatique*, septembre 1936, p. 6 et 7).

Souvenirs personnels sur François de Curel.

53. PASSEUR (Stève). — *Mes petits camarades de théâtre*. (*Conferencia*, 1^{er} août 1936.)

54. MAETERLINCK (Maurice). — *Comment je suis devenu auteur dramatique*. (Conferencia, 1^{er} janvier 1936).

55. *Revue Musicale*, mai-juin 1936.

Numéro consacré à Paul Dukas. Plusieurs articles concernent *Ariane et Barbe Bleue* et *La Péri*.

VIII. HISTOIRE DES THEMES ET DES PERSONNAGES

56. MANN (A.). — *The love theme in French Drama* (*French Review*, déc. 1935).

57. MATULKA (Barbara). — *The courtly Cid theme and Giraldis Cuntio* (*Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1936, p. 120 à 141).

Les Cent Nouvelles (*Gli Hecatommithi*) de Giraldis Cuntio (1565) furent traduites en français en 1584; la première nouvelle de la 2^e décade (*Histoire de la princesse Caritée*), contient déjà la situation de Rodrigue et de Chimène.

On trouvera en notes, le rappel des précédents travaux de l'auteur sur le *Cid*.

58. MATULKA (B.). — *The feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro* (*Romanic Review*, juillet 1935).

59. SIMPSON (P.). — *Theme of revenge in Elizabethan tragedy*. Oxford Univ. press, 1935.

60. TURCOTTE (S. J.). — *Les gens d'affaires sur la scène française de 1870 à 1914*. Paris, Nizet et Bastard, 1936, 226 p. in-8°, avec bibliographie, index des noms et des pièces.

Après une introduction de 42 p., sur les gens d'affaires au théâtre depuis le XVIII^e siècle, l'auteur étudie la transformation de ce type au cours d'une période de 44 ans qu'il divise en quatre : 1870 à 1882 (*Les Corbeaux*) ; 1882 à 1892 (*Le Prince d'Aurec*) ; 1892 à 1903 (*Les Affaires sont les Affaires*) ; 1903 à 1914, la dernière pièce étudiée étant *L'Irrégulière* (1913). Dans chaque période, l'auteur étudie tour à tour les différents types de gens d'affaires : négociants, banquiers honnêtes, femmes d'affaires, agents d'affaires louches, agioteurs et faiseurs, parvenus.

VIII a. HISTOIRE DES GENRES

61. STUMPO (B.). — *Le origine della Tragedia*. Rome, Albrighi, 1935.
62. BERTONA (E.). — *La tragedia*. Milan, F. Vallardi, 1936, 444 p., in-8°.
63. NOLTE (F.-O.). — *Early Middle Class Drama (1696-1774)*. Lancaster (Pensylvanie), 1936.
64. MOORE (A. P.). — *The « Genre Poissard » and the French Stage of the eighteenth century*. New-York, Publications of the Institute of French Studies, 1935, 422 p., in-8°.
- Livre un peu confus, parce qu'il part d'une définition inexacte du genre poissard ; mais on y trouvera beaucoup de renseignements inédits et de textes rares ; travail utile, pourvu qu'on le consulte avec précaution.
65. GUIET (René). — *Le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution*. Northampton (Mass.), Smith College Studies in Modern Languages, octobre 1936, 198 p., in-8°, avec bibliographie et index.

Nous rendrons compte, dans un prochain bulletin, de cet ouvrage important, qui nous est parvenu à la dernière minute, et que nous devons nous borner provisoirement à signaler aux historiens.

IX. ETUDES CRITIQUES

1. THEATRE ANTIQUE

66. BODIN (L.). — *Le meurtre de Laios dans « Œdipe Roi »*. (*Revue des Etudes Grecques*, janvier-mars 1936, p. 77 à 86).

Réponse à un article de M. Loujs Roussel dans la même revue (1929, p. 361 à 372), à propos du récit d'Œdipe dans la tragédie de Sophocle.

2. MOYEN AGE

67. GRAY-WRIGHT (Jean). — *A study of the themes of the Resurrection in the mediaeval French Drama* (Diss. Bryn Mawr, 1935).

68. FRANK (Grace). — *The beginnings of comedy in France* (*Modern Language Review*, juillet 1936).

L'auteur ne croit pas fort utile de rechercher si le théâtre comique est sorti du drame religieux par une espèce de bourgeonnement, ou s'il s'y est infiltré de l'extérieur; s'il a subi l'influence de vieux cultes païens ou de la comédie scolaire latine : l'application du procédé de la « récitation par personnages », soit à des contes édifiants (*Saint-Nicolas, Courtois d'Arras*), soit à des Pastourelles (*Robin et Marion*), soit à des fabliaux (*Le Garçon et l'Aveugle*), suffirait à expliquer l'inconsciente création d'un nouveau genre littéraire.

69. FRANK (Grace). — *The Authorship of Le Mystère de Grisélidis* (*Modern Language Notes*, Avril 1936).

L'histoire de Grisélidis fut d'abord connue en France par une traduction en prose, qu'on a de bonnes raisons d'attribuer au diplomate Philippe de Mézières. Par qui le *Mystère de Grisélidis* aurait-il été tiré de cette première version? De nombreuses analogies donnent à penser que le drame en vers fut écrit, sinon par Philippe lui-même, du moins sous son inspiration directe. Il aurait été composé et joué au moment des négociations relatives au mariage de Richard II et d'Isabelle de France, c'est-à-dire en juillet 1395. La première scène, où les chevaliers du jeune marquis de Saluces le pressent de prendre femme, scène ajoutée à l'original, serait une sorte de prologue de circonstance.

4. XVII^e SIECLE

70. DUSSANE (B.). — *Poètes et Comédiens au temps de Henri IV* (*Conferencia*, 15 septembre 1936.)

71. TRUFFIER (Jules). — *Le théâtre au temps de Henri IV*; scènes choisies et commentées (*Conferencia* 1936) :

François d'Amboise : *Les Néapolitaines*, 15 janvier.

Pierre Troterel : *Les Corrivaux*, 1^{er} février.

Dominique l'aîné, les Comédiens Italiens, 1^{er} mars.

Bruscambille : *Boniments et farces*, 15 mars.

Jean Godard : *Les Desguisez*, 1^{er} avril.

Montchrestien : *Bergerie*, 15 mai.

Honoré d'Urfé : *Sylvanie* ou *La mort vive*, 15 juillet.

72. LE CORBEILLER (Armand). — *Pierre Corneille intime*. Paris, Malfère, 1936, 340 p., in-8°.

On nous permettra de regretter qu'un tel sujet n'ait pas bénéficié d'une représentation meilleure : texte compact, chapitres sans titres ni sommaires, table réduite à une série de numéros; tout cela ne contribue guère à faire de ce livre l'instrument de travail qu'il devrait être.

73. RIVAILLE (L.). — *Les débuts de Pierre Corneille*. Paris, Boivin, 1936, 808 p., in-8°.

Avec table analytique détaillée et index des noms propres. Ouvrage considérable sur une période encore mal connue, au point de vue biographique et technique. La seconde moitié du volume étudie la poétique de Corneille dans ses premières œuvres et l'influence de ses vues théoriques. M. R., contrairement à ce qu'on a prétendu parfois, ne croit pas que les pièces antérieures au *Cid* aient exercé une influence importante.

74. VEDEL (Vald.). — *Corneille et son temps; Molière*. Paris, Champion (Bibl. de la Revue de litt. contemp.), 1936, 520 p., in-8°.

Première traduction française, par Mme E. Cornet, de ces deux ouvrages du célèbre critique danois. Beaucoup d'aperçus neufs et intéressants sur le classicisme français et la vie intellectuelle française du xvii^e siècle.

75. THIBAUDET (A.). — *Un tricentenaire (la Médée de P. Corneille)*. (Nouvelle Revue Française, 1^{er} septembre 1935.)

76. BENJAMIN (René). — *Molière*. Paris, Plon, 1936.

77. DUSSANNE (Béatrice). — *Un comédien nommé Molière*. Paris, Plon, 1936.

« Vie romancée, sans doute, mais romancée par une comédienne qui connaît et respecte son histoire, et qui, hôte de la maison de Molière, rend hommage à l'homme et à l'auteur qu'elle aime, mais encore plus au comédien qui vécut en comédien. » (H. Brochet, *Jeux, Tréteaux et Personnages*, 15 octobre 1936).

78. MARIETTA (F.). — *La materia del l'« Ecole des Femmes » in una ignota farsa (Rassegna di studi francese, juillet 1934)*.

79. STOLL (E. E.). — *Tartuffe and the « Optique du Théâtre »* (Rev. Anglo-Amér., février 1936).

80. DUBLIN (P. G.). — *Molière et l'Arétin* (*Mercure de France*, 15 octobre 1935).

5. XVIII^e SIECLE

81. FINKE (Hans). — *Les Frères Parfaict, ein Beitrag zur Kenntniss des literarischen Geschmacks in der ersten Hälfte des 18 Jahrhundert*. Dresde, M. Dittert et C^o., 1936, 60 p., in-8°.

Cette dissertation inaugurale n'ajoute pas grand chose à ce qu'on savait des frères Parfaict. Il n'est nullement démontré que leur œuvre nous donne une « image exacte du goût de leur temps », ni qu'on soit injuste en les considérant comme des informateurs utiles, sans doute, mais pas toujours très sûrs.

82. ABBOTT (E. B.). — *Robineau, dit de Beaunoir, et les petits théâtres de Paris*. (*Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier 1936, p. 20 et avril 1936, p. 161.)

Le travail de Mlle Abbott se termine par une bibliographie des œuvres de Beaunoir. *La France littéraire* ne fait mention que de 33 pièces; une liste manuscrite de la Bibliothèque Nationale contient 132 titres; Mlle Abbott arrive à 183 titres. C'est dire l'importance de ses recherches, sur lesquelles nous reviendrons en détail dans un très prochain bulletin.

83. MAGENDIE (Maurice). — *A propos du personnage de Figaro*. (*Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, février 1936.)

84. MÉRIMÉE (Paul). — *Une critique espagnole du Mariage de Figaro* (*Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1936, p. 195 à 223).

Texte d'une critique manuscrite conservée à la Bibliothèque de Madrid. Elle fut écrite vers le milieu de 1785 et est anonyme; mais certaines analogies de fond et de forme permettraient de l'attribuer avec quelque vraisemblance à D. Vincente Garia de la Huerta, « un personnage bizarre s'il en fut », qui s'était déjà enchaîné la même année contre le *Barbier de Séville*.

6. XIX^e ET XX^e SIECLES

85. GLAESENER (H.). — *La genèse du Louis XI de Casimir Delavigne*. (Revue Belge de philologie et d'histoire, avril-juin 1935).

86. FISHER (W.). — *Thorntons Wilders « The bridge of San Luis Rey » und P. Mérimée « le Carrosse du Saint-Sacrement. »* (Anglia, janvier 1936.)

87. LAPARA (R.). — *Bizet et l'Espagne*. Paris, Delagrave, 1936.

88. DROUGARD (E.). — *Villiers de Lisle Adam et Richard Wagner*. (Revue musicale, février 1936.)

89. DROUGARD (E.). — *L'Axel de Villiers de l'Isle Adam*. (Revue d'Hist. de la France, octobre-décembre 1935.)

Histoire du drame. Rien ne donne à penser que la conception première soit antérieure à 1862, ni que le travail de mise en œuvre ait commencé avant 1870. Le mss. devait être perdu ou dispersé déjà vers 1890.

La première partie fut publiée dans *La Renaissance*, d'octobre à décembre 1872; un second fragment parut en octobre 1882 dans la *Revue Artistique*; la publication intégrale commence dans *La Jeune France*, le 1^{er} novembre 1885, et ne se termine qu'en juin 1886. La publication en volume, chez Quentin, ne fut terminée qu'après la mort de l'auteur (19 août 1889).

Il n'avait, sans doute, jamais renoncé complètement à l'idée de faire jouer *Axel*, avec une musique de scène appropriée. Deux « réceptions » eurent lieu à la Gaité, les 26 et 27 février 1894, organisées par Laroche; une troisième, réclamée par les étudiants, fut donnée au théâtre Montparnasse.

La dernière partie de l'article étudie avec soin l'histoire du texte et de sa présentation.

90. HANSEN (J.). — *Les idées sociales de François de Cürel*. Luxembourg, 1935, 32 p., in-8°.

91. BRASILLACH (Robert). — *Animateurs de théâtre*. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 août, 1^{er} et 15 septembre, 1^{er} octobre.)

X. THEATRES DE PROVINCE

92. RAIMBAULT (Maurice). — *Une représentation théâtrale à Aix en 1444*. Montpellier, Société des Langues romanes, 1936, 12 p., in-8°.

Texte, avec commentaire, d'un marché conclu le 26 avril 1444, pour la construction, à Aix, place des Prêcheurs, d'un théâtre destiné à représenter, le jour de la Pentecôte, une *Histoire de Saint-Pierre*. Jusqu'ici, la plus ancienne représentation connue était de 1478. La liste des accessoires prévus atteste l'existence de certains trucs, notamment pour représenter le vol et la chute de Simon le Magicien.

93. CUCUEL (Georges). — *La vie de société dans le Dauphinois au XVIII^e siècle* (*Revue d'Hist. litt. de la France*, juillet-septembre 1935, p. 354).

Nombreux détails, souvent inédits, sur le théâtre de Grenoble.

94. PARÈS (Jacques). — *Aperçus sur les spectacles de*

Toulon avant la Révolution. Toulon, 1936, 22 p., in-16.

L'auteur, archiviste de la ville, a soigneusement colligé tous les documents concernant la vie théâtrale. Notice brève, mais très utile où l'on trouvera de nombreuses indications inédites. Elle sera commentée en détail dans un prochain bulletin.

95. DELAGE (Franck). — *Le théâtre à Limoges au XVIII^e siècle.* (*Mélanges Laumonier*, Paris, Droz, 1935, in-8°, p. 451 à 455.)

Nous ne possédions jusqu'ici, touchant la vie théâtrale à Limoges, que l'article de Fray-Fournier (*Limoges Illustré*, 1900, 48 p. in-8°). Les cinq pages fort substantielles de M. D. complètent fort heureusement en donnant une statistique sommaire des pièces jouées à Limoges. La nature du recueil auquel collaborait M. D. lui interdisait les grands développements; mais il serait fort souhaitable que cette esquisse fût suivie d'une étude plus poussée. Le sujet en vaut la peine, et M. D. nous paraît tout à fait qualifié pour le traiter avec compétence.

96. LEVALLET-HAUG (Geneviève). — *Histoire architecturale du théâtre de Strasbourg.* (*Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*), 1935, p. 254 à 312.)

Voir *Bulletin* n° 3-4, p. 44.

97. CHENU (Henri). — *Histoire du Drame au théâtre d'Amiens dans la première moitié du XIX^e siècle.* (*Le Républicain Picard*. Amiens, novembre 1935.)

Texte d'une communication faite à l'Académie d'Amiens par notre regretté confrère, sous le titre exact de : *Eléments d'une histoire etc...*

Recueil de faits et de renseignements très utiles sur une période encore mal connue (surtout pour les départements) de notre histoire théâtrale.

XI. THEATRES ETRANGERS

1. THEATRES DE LANGUE FRANÇAISE

98. AESCHLIMANN (W.). — *Histoire du Théâtre de Genève, des origines à 1844* (*Almanach du vieux Genève*, 1934, p. 11 à 17).

2. THEATRES DE LANGUE ALLEMANDE

99. SCHILDENECHT (W.). — *Deutscher Sophokles; Beiträge zur Geschichte der Tragödie in Deutschland*. Wurtbourg, Triltsch, 1935.
100. COLLING (A.). — *Robert Schumann et le Faust de Goethe*. (*Revue Musicale*, avril 1936.)
101. TIERSOT (Julien). — *Une lettre de jeunesse de Wagner à Schumann*.
102. ALLORGE (Henri). — *La maison de Wagner à Bellevue*. (*Revue musicale*, février 1936.)
103. CARCASSONNE (E.). — *Wagner et Mallarmé*. (*Revue de littérature comparée*, avril-juin 1936, p. 347 à 366.)
- Délicate analyse des résistances de Mallarmé, qui fut un admirateur, mais jamais un dévot de Wagner.
104. SCHUTTE (G.). — *Sigfrid und Brünnhild. Ein als Mythos erkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit*. Iena, 1936.
105. MALANDER (A. de). — *La signification révolutionnaire de la Tétralogie de Wagner*. Draveil (S.-et-O.) Maxime Mattei, 1935, 16 p., in-8°.

Substantielle et fort curieuse plaquette. Par des rapprochements ingénieux, mais nullement forcés, entre les quatre drames du *Nibelungs Ring* et *Art et Révolution*, l'auteur montre dans la Tétralogie tout un symbolisme socialiste que peu d'auditeurs s'efforcent de pénétrer. En lisant M. de M., on se demande même s'il ne serait pas légitime de chercher un symbolisme analogue dans *Parsifal*, derrière un mysticisme chrétien, d'une orthodoxie peut-être discutable. C'est un problème captivant et encore obscur que celui des variations de la pensée et de la sensibilité wagnériennes.

106. MALHERBE (H.). — *Wagner et notre temps* (*Mercur de France*, 15 juillet 1936).

107. DAUGE (Maurice). — *Richard Wagner et le nouveau lyrisme*. (*Revue musicale*, septembre-octobre 1936, p. 241 à 245.)

108. SAINT-FOIX (G. de). — *Le théâtre à Salzbourg en 1779-80*. (*Revue de Musicologie*, novembre 1935.)

109. *Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur* VIItes. Jahrbuch, 1935. Lucerne, in-8°.

Le 7^e annuaire de la Société Suisse pour la culture théâtrale est consacré aux fêtes de Carnaval, en particulier à la très carnavalesque confrérie des « Japonais » à Schwytz. Mais on y trouve également un résumé des événements de la vie théâtrale suisse pendant l'année 1934 et une bibliographie des travaux d'histoire du théâtre parus en Suisse pendant la même année.

2 bis. THEATRE DE LANGUE FLAMANDE

110. RIET (Frank G. van der). — *Le théâtre profane sérieux en langue flamande au moyen-âge*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1936, 154 p., in-8°.

Ce travail remarquable a mérité à son auteur le titre de Docteur de l'Université de Paris.

C'est une étude minutieuse de quatre « drames sérieux » (abele spelen) contenus dans un mss. de la collection Van Hulthem, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. L'analyse de ces quatre pièces est suivie d'une étude littéraire et de recherches sur les sources et sur les représentations. M. van der Riet ne pene pas que ce théâtre sérieux flamand ait subi l'influence des pièces françaises : « tout au plus pourrait-il être question d'une évolution parallèle dans les deux pays, aboutissant à des résultats semblables » .

Le livre contient une belle reproduction d'une page du mss., une bibliographie copieuse et deux index fort commodes.

3. THEATRE DE LANGUE ANGLAISE

111. ENGEL (C. E.). — *A la recherche d'un théâtre anglais.* (*Revue Hebdomadaire*, 9 juin 1936.)

112. FARNHAM (Willard). — *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy.* Berkeley (Californie), 1936.

Ouvrage important qui présente beaucoup de nouveau sur la genèse non-dramatique de cette tragédie.

113. KREIDER (Paul V.). — *Elizabethan comic character conventions as revealed in the Comedies of George Chapman.* Michigan University Press, 1935.

114. SISSON (C.-J.). — *Lost Plays of Shakespeare's Age.* New-York, 1936.

Au moyen de recherches longues et patientes dans une multitude de documents se rapportant à des contestations en justice l'auteur a réussi à exhumer deux pièces importantes qui sont restés jusqu'ici tout à fait inconnues. A l'exception du texte, il a établi des renseignements presque complets pour ces pièces : l'une (1603) par George Chapman, l'autre (1624) une œuvre de collaboration de Dekker, Rowley, Ford et Webster.

115. NOYES (R.-G.). — *Ben Jonson on the English Stage, 1660-1776*. Cambridge (Massachusetts), 1936.

116. MORHARDT (M.). — *A la rencontre de William Shakespeare*. (*Mercure de France*, 15 juillet 1936).

117. MANDIN (L.). — *Shakespeare et les moutons savants* (*Mercure de France*, 15 juin 1935).

Contre ceux qui prétendent établir que Shakespeare de Stradford n'aurait été que le prête-nom d'un lord.

118. LANDOWSKA (Wanda). — *La musique de Shakespeare* (*Conferencia*, 15 octobre 1936).

119. CRUNDELL (H. W.). — *Shakespeare and Agincourt* (*Notes and queries*, 26 octobre 1935).

120. MORSBACH (L.). — *Shakespears Cäsarbild*, Halle, Niemeyer, 1935.

121. BENFEY (H. M.). — *Das Problem des « Hamlet »*. (*German.-Romanische Monatschrift*, janvier-février 1936.)

122. DRAPER (J. W.). — *Political themes in Shakespeare's later Plays*. (*Journ. of English and Germanic Philology*; janvier 1936.)

123. GREG (W. W.). — *What happens in « Hamlet »?* (*Mod. Lang. Rev.*, avril 1936.)

121. BENFEY (H. M.). — *Das Problem des « Hamlet »*. zig, 1935.

125. BULLOUGH (G.). — *« The murder of Gonzago »*. (*Mod. Lang. Rev.*, octobre 1935).

La mort de Francesca Maria della Rovere, source probable d'*Hamlet*.

126. WEIGELIN (E.). — *Hamlets Verschickung in England* (Arkiv., juin 1935).

127. BRANDL (A.). — *Zur Quelle des Macbeth* (Englische Studien, I, 1936).

128. KOSZUL (A.). — *The Merchant of Venice* (Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, mai-juin 1935).

129. FINK (S. S.). — *Jaques and the malcontent traveller* (Philol. Quart., juillet 1935).

Sources du caractère shakesparien.

130. KOSZUL (A.). — *La Comédie des Erreurs de Shakespeare, au théâtre municipal de Strasbourg* (Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, avril 1935).

131. GREGOIRE (H.). — *La Tempête de Shakespeare et les peuples balkaniques* (Europe centrale, 25 mai 1935).

132. GREENE (C.). — *The neo-classic theory of tragedy in England during the XVIIIth. century*. Oxford, 1935.

133. HARTLEY (K.). — *Oscar Wilde; l'influence française dans son œuvre*. Paris, libr. du Recueil Sirey, 1935, 296 p., in-8°.

134. HEYDET (X.). — *Shaw-Kompendium*. Paris, Didier, 1936, 228 in-8°.

Bibliographie générale, avec résumés analytiques des travaux sur Bernard Shaw, publiés en langue allemande.

135. CLOSSET (F.). — *G. Bernard Shaw, son œuvre*. Paris, Nouvelle Revue critique, 1935, in-8°.

136. FAY (W.-G.) et CARSWELL (Catherine). — *The Fays of the Abbey Theatre*. New-York, 1936.

Contribution importante à l'histoire du célèbre théâtre de Dublin.

137. SUMMERS (Montague). — *The Playhouse of Pepys*. New-York et Londres, 1935.

Tome II de l'Histoire du théâtre de la Restauration. Compilation bizarre où l'auteur donne libre cours à ses préjugés, à ses haines et à certaines préoccupations particulières. En même temps c'est une mine de renseignements, surtout sur de nombreuses pièces qui sont restées en manuscrit.

138. PAGE (E.-R.). — *George Colman the Elder*. New-York, 1936.

139. BORGMAN (A.-S.). — *The Life and Death of William Mountfort*. Cambridge (Massachusetts), 1936.

La vie et les œuvres d'un illustre acteur et auteur dramatique de la Restauration.

140. MOSES (M.-J.) et BROWN (J.-M.). — *The American Theatre as Seen by its Critics, 1752-1934*. New-York, 1934.

141. SKINNER (R.-D.). — *Eugene O'Neill : A Poet's Quest*. New-York, 1936.

Etude psychanalytique, peu réussie, du célèbre auteur dramatique américain.

5. THEATRE DE LANGUE ESPAGNOLE

142. COE (Adam). — *Catalogo bibliografico y critico de las comedias anunciadas en los periodicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, John Hopkins Press, 1935, xii-270 p., in-4°.

143. GIVANEL I MAS (J.). — *El teatre estranger en llengua catalana*. (Revista, janvier-juin 1935.)

144. LOPE DE VEGA. — *La prueba de los amigos*, p. p. Lisley Byrd Simpson (1934).

La Batalla del Honor, p. p. Robert K. Spaulding (1934).

El Cordobés Valeroso Pedro Carbonero, p. p. Marion A. Zeitlin (1935).

Cette collection, écrit M. Paul Hazard dans la *Revue de littérature comparée*, veut « offrir aux lecteurs les *comedias* telles qu'elles sortirent des mains de leur auteur, parfaitement conforme à la rédaction autographe,° sans appareil critique, sans commentaires. La seule illustration consistera en deux pages de l'autographe lui-même; les seules notes seront celles qui indiqueront les corrections et les repentirs de l'écrivain ».

Cette collection d'*Autografos*, dirigée par M. R. Schevill, paraît à Madrid, Graficas reunidas, et à Berkeley, University of California Press.

145. *Theatre Art Monthly*. — Septembre 1935. — *Lope de Vega, Three hundred Years after. A special Memorial issue*.

Numéro spécial consacré à Lope de Vega, avec reproductions de titres et d'autographes, chronologie de la vie de Lope de Vega, tableaux parallèles des événements d'Espagne, Angleterre, Italie, Allemagne, France et Amérique. Bibliographie choisie, liste des éditions modernes et des traductions. Articles de :

Gilder (Rosamond). — *Lope de Vega, Super-Man of the theatre*;

Adams (Muldred). — *Spanish theatre, then and now*;

Villaurrutia (Xavier). — *Lope de Vega and the Mexican*.

146. MENENDEZ-PIDAL (R). — *Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografia*. Imprensa de la Libreria e Casa de Hernando, 1936.

147. SCHEVILL (R.). — *Lope de Vega (1562-1635)*. (Modern languages, janvier 1935.)

148. FARINELLI. — *Il mondo culturale e fantastico di Lope de Vega*. (Nuova Antologia, 1^{er} juin 1936.)

149. VOSSLER (K.). — *Lope de Vega und wir* (Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft, avril 1935).

150. LEVI (E.). — *Lope de Vega e l'Italia*. Naples, Tip. della r Accad. di Archeologia, 1935, 75 p., in-8°.

151. KARL (L.). — *Lope de Vega et l'histoire hongroise*. « La Corona de Hungria y la injusta venganza ». (Bulletin hispanique de la Faculté de Bordeaux, janvier-mars 1936.)

6. THEATRE HONGROIS

152. ROMHANYI (Jules). — *Doczi Lajos dramac* (Les drames de Louis Doczi). *Communications d'histoire littéraire*, t. 44, n° 2, 3, 4. Budapest, 1934.

Louis Doczi fut un des représentants les plus illustres du théâtre néo-romantique hongrois. (*Revue des Etudes Hongroises*, Supplément 1935, p. 112).

153. PERENYI (Joseph). — *Harsanyi Kalman szinmuvei* (Le théâtre de Coloman Harsanyi). *Revue (hongroise) d'Histoire littéraire*, n° 7 et 8, Budapest, 1934.

« C'est une analyse des pièces de théâtre de Coloman Harsanyi, dont la plus importante, *Ellak*, est traitée d'une manière détaillée. Dans cette tragédie, les tendances d'Attila à constituer un empire mondial au-dessus des nations se heurtent à la réaction nationale représentée par son fils Ellak. » (*Revue des Etudes Hongroises*, Supplément 1935, p. 113).

154. HANKISS (J.). — *Une tragédie de l'homme, l'Adam hongrois*. (*Rev. des Etudes hongroises*, 1935).

Sur le poème de Madach.

155. MONTANARO (E. G.). — *La Tragedia dell'uomo, di Madach* (*La Brigata*, Malte, 1935, fasc. 5).

7. THEATRE ITALIEN

156. LEVI-MALVANO (E.). — *La fortuna d'una teoria drammatica in Italia* (*Giornale storico*, mars 1935).
Le drame bourgeois dans le théâtre italien.

157. GERVASONI (G.). — *Metastasio, Goldoni, Alfieri; Il teatro italiano del 1700*. Turin, Lattes, 1936, xxiv-430 p., in-16; planches.

158. VITTORINI (Domenico). — *The drama of Pirandello*. Pennsylvania University Press, 1935.

159. RADULESCU (Ion Horia). — *Contributiuni la istoria tetrului din Muntenia (1833-1853)*. (Institutul de istoria literara si folclor, n° 7), 1935, 90 p., in-8°.

Prépondérance des troupes étrangères jusqu'en 1850; le théâtre roumain de 1850 à 1852; organisation du Théâtre National en 1852. Ce travail commence par une introduction tionnal en 1852. Ce travail commence par une introduction résumant une abondante littérature de la question. Trois répertoires des saisons 1851-52 et 1852-53 mentionnent de nombreuses traductions d'œuvres françaises : 22 sur 63 à Bucarest, 6 sur 28 à Craiova, 22 sur 64 à Pitesti : dans l'ensemble, un tiers des pièces représentées. Seul de nos grands écrivains, Molière est largement représenté (9 traductions); mais la préférence allait visiblement aux drames et aux vaudevilles.

10. THEATRE RUSSE

160. POUCHKINE. — *Polnoié sobrainé sotchinéniy*. T. VII, *Izdanié Akademu Naouk S. S. S. R.*

« Œuvres dramatiques et inédites. Important pour l'étude des sources étrangères de Pouchkine » (*Rev. Litt. comp.*, 1936-4 p. 780).

161. MANN (Heinrich). — *De Reinhardt à Piscator*; « *L'Asile de Nuit* » (de Gorki). (*Europe*, 15 août 1936.)

162. *Art Dramatique*, janvier 1936. A Moscou.

Notes brèves mais précises sur une représentation d'août 1935, prises par un spectateur (M. Bouton, de Montargis).

Le thème, la réalisation (scène, décors, personnages, costumes, accessoires); contact avec le public.

163. HOUGHTON (Norris). — *Moskow Rehearsals; an account of method of production in the Soviet theatre*. Préface de Lee Simonson. New-York, Harcourt, Brace and C°, 1936, 291 p., in-8°, 20 phot., docum. et index.

Les théâtres de Moscou. Préparations professionnelles, Acteurs et régisseurs au travail. Union de l'acteur et du régis-

seur. Dessinateurs et auteurs au travail. Développement du théâtre moscovite. La vie des artistes.

L'auteur déclare qu'il a voulu regarder le théâtre russe « non de l'extérieur, du point de vue du spectateur, pour la chronique des résultats, mais de l'intérieur, avec les yeux d'un professionnel qui participe au travail. Ses informations sur le plan d'études des « étudiants-acteurs » et sur la place de l'acteur dans la société soviétique méritent une particulière attention.

11. THEATRE SERBE

164. WALDAPFEL (Joseph). — *Balog Istvan agykorn Karagyorgye dramaja es a szerb szineszet kesdete* (Le drame de Karagyorgye, d'Istvan Balogh et les débuts du théâtre serbe). *Revue (hongroise) de philologie universelle*, n° 7 et 8, Budapest, 1934.

« George Czerni, œuvre d'un acteur hongrois, représenté à Budapest en 1812, et interdit pour raisons politiques, fut traduit en Serbe et représenté à Szeged, en 1815, avec beaucoup de succès. Il a « exercé — quoique d'une manière indirecte — une influence sur l'art dramatique serbe. » (*Revue des Etudes hongroises*, Supplément 1935, p. 117).

12. THEATRE TCHEQUE

165. FISCHER (Ottokar). — *Le Théâtre national de Prague*. (*Revue Française de Prague*, n° 71, 15 mars 1936.)

Conférences faites à la Sorbonne pendant la précédente année scolaire.

166. JELINEK (H.). — *Auteurs français sur la scène tchèque, de Claudel à Courteline*. (*L'Europe centrale*), 12 octobre 1935.)

13. THEATRES D'EXTREME-ORIENT

167. BOURRIN (Claude). — *Le vieux Tonkin. Le théâtre, le sport, la vie mondaine de 1884 à 1889.* Saïgon et Paris, Aspar, 1935; 220 p., in-12, 66 ill.

Il s'agit surtout de représentations données à partir de 1884, en pleine lutte contre les Pavillons-Noirs, par des amateurs, puis des professionnels français. Il y eut cependant un théâtre chinois à Hanoï, pendant l'exposition de 1887.

168. SERENE (Raoul). — *Nam-Phi et le théâtre annamite (Art dramatique, octobre 1936).*

Scénario d'une pièce représentée par l'acteur Nam-Phi, qui a joué à Paris pendant l'Exposition Coloniale et qu'on espère revoir pendant l'exposition de 1937.

169. NOGAMI (Toyoichiro). — *Japanese Noh Plays.* New-York, 1936.

170. *Japanese Drama.* — Board of tourist industry Japanese government railways. S. l. n. d.; 86 p., in-16; nombreuses phototypies.

Earliest period of the Japanese drama (VII^e-IX siècles).

Final form of the ancient drama.

Development of the Kabuki drama (jusqu'au début du XVII^e siècle).

First creative period (XVII^e siècle).

Puppet Drama (XVII^e siècle).

Second creative period (VIII^e siècle, auteurs et acteurs fameux).

Music of the theatre.

Age of full development (XIX^e siècle).

From the Meiji era (à partir de 1870).

New movements in the Japanese drama.

The rise of a new school of drama.

The stage to-day.

Most important theatres (1 à Tokio, 3 à Oska, dont un de marionnettes, 1 à Kioto, de création récente).

The training of the actress (l'emploi d'actrices était interdit depuis 1630 environ. C'est en 1907 seulement qu'une femme reparut sur la scène).

XII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

171. STECK (P.). — *Schiller und Shakespeare* (*Shakespeare-Jahrbuch*, 1935).
172. HEWETT-THAYER (H. W.). — *Tieck and the Elizabethan Drama* (*Journal of English and Germanic Philology*, juillet, 1935).
173. GALINSKY (K. H.). — *G. B. Shaws Auseinander setzung mit dem Deutschtum*. (*Zeitschrift für neuprachehlichen Unterricht*, XXXIV, 1.)
174. FRIES (C.). — *Shakespeare bei Kleist* (*Archiv. für das Studium der neueren Sprachen*, mars-avril, 1935).
175. PARS (Alf.). — *Shakespeare en la literatura espànola*. Madrid, V. Suarez, 2 vol., 1935.
176. ESQUERRA (R.). — *Shakespeare a Catalunya* (*Revista*, janvier-juin, 1935).
177. LAVRIN (J.). — *Aspects of Modernism. From Wilde to Pirandello*. Londres, Stanley Nott, 1936.
178. GOURFINKEL (N.). — *Shakespeare chez les Soviets* (*Mercure de France*, 1^{er} juin 1936).

Suit, avec une sympathie amusée, les réactions diverses de l'idéologie soviétique en face d'un dramaturge qu'elle admire, tout en prenant avec son œuvre de singulières libertés, pour arriver à n'y plus chercher enfin que la vérité humaine : « C'est ainsi que, par mille détours, la pensée russe revient à la conception nettement humaniste de la catharsis tragique, s'acheminant, sous l'égide de Shakespeare, vers le classicisme ».

179. MERIAN-GENAST (E.). — *Racine und Goethe* (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, mars-avril, 1935).

180. LATHAM (Edw.). — *Le français dans les œuvres de Shakespeare* (*Mercure de France*, 15 mai 1935).

181. BALDWIN (T. W.). — *Parallels between « Soliman and Perseda » and Garnier's « Bradamante »*. (*Modern Language Notes*, avril 1936).

Influence française possible.

182. STOLL (E. E.). — *Œdipus and Othello : Corneille, Rymer and Voltaire* (*Revue angl.-amér.*, juin 1935).

183. MACAULAY (T. C.). — *French and English Drama in the xvii th. century; some contrasts and parallels. (Essays and studies by members of the English Association, 1935.)*

184. PRAAG (J. A. van). — *Une traduction espagnole inconnue du Brutus de Voltaire* (*Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1936, p. 173 à 180).

Cette traduction, de 1758, fut faite par Benjamin Garcia, pour le théâtre privé des juifs espagnols et portugais d'Amsterdam. On trouvera dans l'article de piquants détails sur les rapports de ce théâtre avec le Magistrat d'Amsterdam.

185. VAMMY-BAISSE (J.). — *L'art dramatique français et les tournées dramatiques en Hongrie*. (Nouvelle Revue de Hongrie, mai 1935).

186. BLANCK (Anton). — *Une représentation de l'Iphigénie de Racine à Stockholm en 1684*. (Revue de littérature comparée, juillet-septembre 1936, p. 441 à 464.)

Traduit du suédois par Lucien Maury. La culture française et le théâtre en particulier, servent les intérêts du pays dans un moment de sérieuse tension diplomatique.

187. BLUHM (H. S.). — *The reception of Goethes Faust in England after the middle of the XIX^e century*. (Journal of English and Germanic Philology, avril, 1935.)

188. LEUCHS (F. A. H.). — *Goethe on the German-american stage* Germanic Rev. X, 4, 1936).

189. FARINELLI (Arturo). — *Lope de Vega en Alemania, con una carta del autor al traductor y un artículo de Menéndez Y. Pelavo*, Barcelone, Bosch, 1935.

Traduction espagnole de : Enrique Massaguer, *Grill-parzer und Lope de Vega*.

190. SCHULOF (H.). — *Grillparzer und Calderon* (Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft, 1935).

191. GHERGHEL (J.). — *Schiller in literatura româna. Aspectul istorico-cultural si bibliografia critica*. Bucarest, 1936.

192. MORAVIU (V.). — *Horia, tragédie de Ghita Popp si W. Tell de Schiller* (Codrul Cosminului, IX, 1936).

193. HAZARD (Paul). — *Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne* (*Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1936, p. 5 à 22).

Introduction au numéro spécialement consacré à l'Espagne; le théâtre y tient naturellement une large place depuis le *Cid* jusqu'au *Soulier de satin* de M. Paul Claudel.

194. PITOLLET (C.). — *El medico de su Honra à Paris* (*Langues méridionales*, avril, juin 1935.)

195. BADER (A.-L.). — *The Modena Troupe in England* (*Modern Language Notes*, juin 1936).

196. CIONARESCU (A.). — *Teatrul lui Metastasio in România*. (*Studii italiene*, 1934.)

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

197. SCHERRER (H.). — *30 Jahre Sankt Galler Marionetten Theater* (1903-1933) Saint-Gall, Zollikofer, 1934.

XIV. DANSE

198. DEAKIN (Irving). — *To the Ballet!* New-York, 1935.

« Introduction to the livliest of the arts. »

199. KIRSTEIN (Lincoln). — *Dance*. New-York, 1935.

Espèce d'encyclopédie de l'histoire de la danse, avec 123 illustrations.

200. SELDON (Elizabeth). — *The Dancer's Quest*. Berkeley (Californie), 1935.

Essais sur l'esthétique de la danse contemporaine.

201. LIFAR (Serge). — *Vers l'affranchissement de la danse* (*Le Mois*, décembre 1935).

Rapports de la danse et de la musique; chacun des deux arts doit avoir « l'indépendance nécessaire à son complet épanouissement »; la musique est une « collaboratrice utile », mais dont la danse peut se passer.

202. PRODHOMME (J.-G.). — *Le Page Inconstant*, ballet anacréontique, livret d'Aumer, d'après Dauberval, arrangé sur la musique de Mozart (*Revue de Musicologie*, novembre 1935, p. 206 à 212).

Ce ballet, composé sur le scénario du *Mariage de Figaro*, fut représenté à Bordeaux en 1786 : le livret était de Dauberval, la musique était, *peut-être*, de François Beck, alors chef d'orchestre du Grand Théâtre. En 1805, ce ballet fut repris à la Porte Saint-Martin et, en 1823, à l'Opéra; le livret avait été arrangé par Aumer et la musique empruntée à la partition de Mozart, non par Habeneck, ainsi qu'on l'a dit, mais par un musicien allemand inconnu, probablement originaire de Cassel. Cela résulte d'une trouvaille faite par M. P. dans le matériel musical de l'Académie Royale de Musique. L'intervention de Habeneck s'est bornée à introduire dans cette partition deux fragments importants de Beethoven, l'un emprunté à la Polonaise de la Sérénade (op. 8), l'autre au final de la Symphonie en ut mineur.

203. GASTOUE (A.). — *Gossec et Gluck à l'Opéra de Paris : le ballet final d'Iphigénie en Tauride* (*Revue de Musicologie*, mai 1935, p. 87 à 99).

204. STOKES (Adrian). — *Russian Ballets*. New-York, 1936.

Examen très détaillé de huit ballets et discussion plus courte de six autres, tous du répertoire de la troupe de Monte-Carlo.

205. UMENOTO (Rikulei) et ISHIZAWA (Yutaka). — *Introduction to the Classic Dances of Japan*. Tokio et New-York, 1936.

XV. THÉÂTRE POUR ENFANTS.
THÉÂTRE SCOLAIRE

206. CHANCEREL (Léon). — *Les Perses en Sorbonne* (*Art dramatique*, octobre 1936).

La critique de cette représentation amène M. Ch. à poser un certain nombre de problèmes techniques intéressants.

207. SEBASTIEN (Oncle, alias Léon Chancerel.) — *La Russie et nous. Théâtre pour l'enfance* (*Art dramatique*, octobre 1936).

A propos d'un article de J. Spet, dans le *Théâtre International* (édition française dirigée par M. Armom).

« La Russie compte actuellement 65 théâtres professionnels pour enfants... »

« Un axiome a été posé... : « *L'art ne peut éduquer qu'à la condition d'être art authentique* ».

En France... nous comprenons l'amertume, voilée à peine, et légitime, de l'Oncle Sébastien.

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets sont en *italiques*.)

ABBOTT (E. B.), 82.
ABRAHAM (P.), 5.
ADAMS (M.), 145.
ADENIS (E.), 38.
AESCHLIMANN (W.), 98.
ALLORGE (H.), 49, 102.
Amboise (Fr. d'), 71.
Amiens, 97.
Arétin, 80.
Ariane et Barbe-Bleue, 55.
ARNAVON (J.), 22.
AUGUSTIN THIERRY (A.), 47.
Azel, 89.

BADER (A. L.), 195.
BALDWINN (T. W.), 181.
Balogh (I.), 164.
Batalla del honor (la), 144.
BATY (G.), 5.
BAUER (G.), 39.
Beaunoir (Robineau dit de), 82.
Beck (F.), 203.
BENFEY (M. M.), 121.
BENJAMIN (R.), 76.
BEN JONSON, 50.
BÉRAUD (J.) : voir *La Roche* (J.).
BERNARD (J. J.), 5.
BERTONA (E.), 62.

BERTRAND (P.), 12.
BINET-VALMER, 51.
Bizet (G.), 87.
BLANCHART (P.), 52.
BLANCK (A.), 186.
BLUHM (H. S.), 187.
BODIN (L.), 66.
BOLES LAVSKY (R.), 24.
BOSSUART (R.), 29.
BOURRIN (C.), 167.
BOUTON, 162.
Bradamante, 181.
BRANDL (A.), 127.
BRASSILACH (R.), 91.
BRICKER (H. L.), 6.
BRILLANT (M.), 5.
BROWN (J. M.), 8, 140.
Bruscambille, 71.
Brutus, 184.
BRUYR (J.), 50.
BULLOUGH (G.), 125.

Calderon, 190.
CARCASSONNE (E.), 103.
Carrosse du Saint Sacrement, 86.
CARSWELL (C.), 136.
CHAMPION (E.), 3.
CHANCEREL (L.), 25, 206, 207.
Chapelain (J.), 30.

Chapman (G.), 113.
 Chantilly (Mlle), voir *Favart*.
 CHARBONNIER (H.), 25.
 CHENU (H.), 97.
 Chien de Montargis (le), 34.
 Cid (le), 57.
 Cinémas (voir *Théâtres et...*)
 Cintio (G.), 57.
 CIONARESCU (A.), 196.
 CLOSSET (F.), 135.
 COE (A.), 142.
 COLLING (A.), 100.
 Colman (G.), 138.
 COPEAU (J.), 5.
 Coppée (F.), 48.
 Cordobès valeroso Pedro Car-
 bonaro (el), 144.
 Corneille (P.), 72 à 75, 182.
 Corrivaux (les), 71.
 CRÉMIEUX (B.), 5.
 CRUNDELL (H. W.), 119.
 CUCUEL (G.), 93.
 Curel (F. de), 52, 90.
 CURZON (H. de), 45.
 Czerni : voir *George Czerni*.
 Dauberval, 203.
 Dauphiné, 93.
 DEAKING (J.), 198.
 DELAGE (F.), 95.
 Delavigne (C.), 85.
 Desguisez (les), 71.
 DIMOFF (P.), 35.
 Doczi (L.), 152.
 Dominique l'aîné, 71.
 DRAPER (J. W.), 122.
 DROUGARD (E.), 88, 89.
 Dublin (*Théâtre de*), 136.
 DUBLIN (P. G.), 80.
 DUBRETON : voir *LUCAS*.
 Dukas (P.), 52.
 DULLIN (Ch.), 14.
 Dumas père, 41.
 DUSSANNE (B.), 37, 70, 77.

DUMESNIL (R.), 5.
 Ecole des Femmes, 21, 22,
 78.
 ENGEL (C. E.), 111.
 ENGLAND (S.), 2.
 Erreurs (*Comédies des*), 130.
 ESQUERRA (R.), 176.
 FABRE (L.), 5.
 FARINELLI (A.), 148, 189.
 FALK (B.), 43.
 FARNHAM (W.), 112.
 Faust, 188.
 Favart, 33, 37, 38.
 FAY (W. G.), 136.
 FERRARE (H.), 49.
 Figaro, 83.
 FINK (S. S.), 129.
 FINKE (H.), 81.
 FISHER (O.), 165.
 FISHER (W.), 86.
 Forêt de Bondy, 34.
 FRANCE (A.), 36.
 FRAPPIER (J.), 28.
 FRANK (G.), 68, 69.
 FREEDLY (G.), 1.
 FRÉJAVILLE (G.), 5.
 FRESNAY (P.), 5.
 FRIES (C.), 174.
 GALINSKY (K. H.), 173.
 Garcia (B.), 184.
 Garnier (R.), 181.
 GASTOUÉ (A.), 203.
 Genève, 98.
 George Czerni, 164.
 GERVASONI (G.), 157.
 Gesellschaft für Schweizeris-
 che Theater Kultur : voir
 Suisse (*Société — de cul-
 ture théâtrale*).
 GHERGHELL (J.), 191.
 GILDER (R.), 1, 145.
 GIVANEL I MAS (J.), 143.

- GLAESENER (H.), 85.
Gluck, 203.
Goethe, 100, 179.
GODART (J.), 71.
GOSSART (A. M.), 28.
Gossec, 203.
GOUHIER (H.), 5.
GOURFINKEL (N.), 178.
GRAY-WRIGHT (J.), 67.
GREENE (C.), 132.
GREG (W. W.), 123.
GRÉGOIRE (H.), 131.
Grillparzer, 190.
Griselidis, 69.
GUIDONI (A.), 5.
GUIET (R.), 66.
- HAHN (R.), 11.
Hamlet, 121, 123 à 126.
HANKIS (J.), 154.
HANSEN (J.), 90.
Harsanyi (C.), 153.
HARTLEY (K.), 133.
HAUG : voir LEVALLET-HAUG.
HAZARD (P.), 193.
Herberie (*Dit de l'*), 26.
HEWETT-THAYER (H. W.),
172.
HEYDET (X.), 134.
Horia, 192.
HOUGHTON (N.), 163.
HUNTER (A. C.), 30.
- Iphigénie*, 186.
ISHIZAWA (Y.), 205.
- JANIN (Cl.), 44.
Janin (J.), 44.
Japonais (Drami —), 170.
Japonais (les), 113.
Jelinek (H.), 166.
JOUVET (L.), 5, 7.
- KARL (L.), 151.
- KIRSTEIN (L.), 199.
Kleist, 174.
KOCHNITZKY (L.), 5.
KOSZUL (A.), 128.
KREIDER (P. W.), 113.
- LANDOWSKA (W.), 118.
LAPARA (R.), 87.
LA ROCHE (J.), 9.
LATHAM (E.), 180.
LAWRIN (J.), 177.
LAWSON (J. H.), 10.
LECLERCQ (P.), 34.
LE CORBEILLER (A.), 72.
LEVALLET-HAUG (G.), 96.
Levi (E.), 150.
LEVI-MALVANO (E.), 156.
LIÈVRE (P.), 21.
LIFAR (S.), 201.
Limoges, 95.
LINTHICUM (M. C.), 23.
LION (J.), 36.
Lionnet (*les frères*), 48.
LOPE DE VEGA, 144.
Lope de Vega, 145 à 151,
189.
Lovenzaccio, 35.
Louis XI, 85.
LUCAS-DUBRETON (J.), 42.
- MACAULAY (T. C.), 183.
Macbeth, 127.
Madach, 154, 155.
MAETERLINCK (M.), 54.
MAGENDIE (M.), 83.
MAGNON (J.), 31.
MALANDER (A. de), 105.
MALHERBE (H.), 106.
Malibran, 45, 46.
Mallarmé, 103.
MANDIN (L.), 117.
MANN (A.), 156.
MANN (H.), 161.
Mariage de Figaro, 84.

- MARIETTA (F.), 78.
 MASSAGUER (E.), 189.
 MATULKA (B.), 57, 58.
 MAURY (L.), 186.
Médée, 75.
Medico de su honra (el), 194.
 MENENDEZ-PIDAL (R.), 146.
Merchant of Venice (The), 128.
 MÉRIAN-GENAST (E.), 179.
 MÉRIMÉE (Paul), 84.
Mérimée (Prosper), 86.
Métamorphoses de Pierrot, 36.
Métastase, 196.
Mézières (Ph. de), 69.
Molière, 74, 76, 77, 80.
 MONTANARO (E. G.), 155.
Montchrestien, 71.
Montès (Lola) 47.
 MONVAL (J.), 48.
 MOORE (A. P.), 64.
 MORAVIU (V.), 192.
 MORGULIS (G.), 46.
 MORHART (M.), 116.
 MORIENVAL (J.), 41.
 MORSBACH (L.), 180.
Morte vive (la), 71.
Moscou, 162, 163.
 MOSES (M. J.), 140.
Mountfort (W.), 139.
Mozart, 202.
Muntenia, 159.

Nam-Phi, 168.
Nativité (Mystère de la), 27.
Néapolitaines (les), 71.
 NICOLL (A.), 13.
 NOLTE (F. O.), 63.
 NOYES (R. G.), 115.

Œdipe, 182.
Œdipe Roi, 66.
 OLIVIER, 20.

O'Neill (E.), 141.
Othello, 182.

 PAGE (E. R.), 138.
 PAQUOT (M.), 32.
 PARÈS (J.), 17, 40, 94.
Parfaict (les frères), 81.
 PARS IA.), 175.
 PASSEUR (S.), 53.
Pepys, 137.
Péri (la), 52.
Perenyi (J.), 153.
Pirandello, 158, 177.
Piscator, 161.
 PITOLLET (C.), 194.
 PIXÉRICOURT, 34.
Poissard (genre), 64.
Popp (Ghita), 192.
 POUCHKINE, 160.
 PRAAG (van), 184.
 PRAGUE, 165.
 PRIACEL (S.), 5.
 PRODHOMME (J. G.), 202.
Prueba de los amigos (la), 144.

Rachel, 42 à 44.
Racine, 179.
 RADULESCO (I. H.), 159.
 RAIMBAULT (M.), 92.
 REDEY (Th.), 16.
 REINHARDT (M.), 161.
 RIET (FRANK G. VAN DER), 110.
Rigal, 40.
 RIVAILLE (L.), 73.
Robineau voir Beaunoir.
 ROMHANYÉ (J.), 152.
Rymer, 182.

 SAINTE FOIX (G. de), 108.
 SAINT-PIERRE (*Histoire de*), 92.
 SAINT SAENS (C.), 49.

Saint-Saens (C.), 50.
SALVATORE (P. J.), 33.
Salzbouurg, 108.
Sand (G.), 35.
Sarah-Bernhardt, 51.
SCHERRER (H.), 197.
SCHEVILL (R.), 147.
SCHILDENECHT (W.), 99.
Schiller, 171, 191, 192.
SCHÜCKING (L. L.), 124.
SCHULOS (H.), 190.
Schumann, 99.
SCHUTTE (G.), 104.
SÉBASTIEN : voir CHANCEREL
(L.).
SELDON (E.), 200.
SERENE (R.), 168.
SHAKESPEARE, 23, 116 à 131,
171, 174 à 176, 178, 180.
Shaw (B.), 134, 135, 176.
Simon (R.), 19.
SISSON (C. J.), 114.
SIMPSON (L. B.), 144.
SIMPSON (P.), 59.
SKINNER (R. D.), 141.
Soliman and Persida, 181.
SPAULDING (R. K.), 144.
STECK (P.), 171.
Stockholm, 186.
Stokes (A.), 204.
STOLL (E. E.), 79, 182.
Strasbourg, 96.
STUMPO (B.), 61.
Suisse (Société, de culture
théâtrale), 113.
SUMMERS (M.), 137.
Sylvanire, 71.

Symbolisme, 4.
Talma, 39.
TARNEAUD (J.), 5.
Tartuffe, 79.
Tempête (la), 131.
Theater Art Monthly, 145.
Théâtres et Cinémas, 18.
THIBAUDET (A.), 75.
THOORIS, 5.
Tieck, 172.
TIERSOT (J.), 101.
Tite, 31.
Toulon, 17, 94.
Troterel (P.), 71.
TRUFFIER (J.), 71.
TURCOTTE (S. J.), 60.
UMENOTO (R), 205.
Urfé (H. d'), 71.
VAMMY-BAISSE (J.), 185.
Varchi (B.), 35.
VEDEL (V.), 74.
VILLAUROUTIA (X.), 145.
Villiers de l'Isle-Adam, 88.
VITTORINI (D.), 158.
Voltaire, 182, 184.
VOSSLER (K.), 149.
Wagner (R.), 88, 102, 103,
104, 105, 106.
WALDAPFEL (J.), 164.
WEIGELIN (E.), 126.
Wilde (O.), 133, 177.
ZEITLIN (M. A.), 144.

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Entre les personnes qui accepteront les présents statuts, il est formé une société ayant pour titre : Société des Historiens du Théâtre.

ART. 2. — Le but de cette société est de faciliter les recherches de toute espèce concernant l'histoire de l'art théâtral sur les scènes de langue française. Elle s'efforcera de procurer aux travailleurs les occasions de se connaître, de correspondre et de s'entr'aider.

ART. 3. — Son principal moyen d'action sera la publication d'un bulletin servant à faire connaître les documents d'intérêt général peu accessibles, les publications, articles ou livres, concernant l'objet de ses études; les recherches et travaux en cours pour lesquels les auteurs seraient heureux de recueillir des renseignements.

ART. 4. — Le Comité directeur prévu ci-dessous à l'art. 8 aura toute liberté d'envisager par la suite et selon l'intérêt de la société les autres moyens d'action, tels que conférences, congrès, etc... susceptibles de servir efficacement aux fins qu'elle se propose.

ART. 5. — Les ressources de la société se composent des cotisations de ses membres et des subventions qui pourront lui être accordées.

ART. 6. — La société comprend :

Des membres adhérents versant une cotisation annuelle d'au moins **vingt** francs; des membres fondateurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cinquante** francs; des membres bienfaiteurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cent** francs.

ART. 7. — Les sociétaires s'engagent :

A payer régulièrement et d'avance leur cotisation; à déposer dans les archives de la société un exemplaire de tous les travaux d'histoire du théâtre qu'ils viendraient à publier; à prêter aux autres travailleurs, dans le plus large esprit de confraternité, l'aide et le secours dont ils pourraient disposer.

ART. 8. — La société est administrée par un comité de neuf membres, élu en assemblée générale et renouvelable chaque année par tiers. Le sort désignera pour les deux premiers exercices les membres soumis au renouvellement.

Les membres sortants sont rééligibles; le vote par correspondance est admis.

L'effectif du comité directeur pourra être augmenté par décision de l'assemblée générale, selon les besoins de la société.

Le comité pourra s'adjoindre, jusqu'à concurrence du tiers de son effectif, les personnalités étrangères qui, par leur compétence, leurs travaux ou leur situation, lui paraîtraient capables de servir utilement la société auprès de leurs compatriotes.

ART. 9. — Il sera formé un comité d'honneur, composé de membres choisis par le comité directeur.

ART. 10. — Le comité choisit parmi ses membres un Président, un Vice-Président, un Trésorier, un Secrétaire et un Archiviste.

Un règlement intérieur déterminera les attributions de chacun des membres du bureau.

ART. 11. — L'assemblée générale se réunit au moins une fois l'an, dans le cours du mois de novembre, pour entendre et discuter les comptes rendus moral et financier, élire les membres du comité, arrêter les mesures à prendre pour assurer l'action de la société pendant l'année suivante, etc...

Les dispositions de détail concernant l'assemblée générale et l'organisation de ses travaux seront prises par le règlement intérieur.

Des assemblées générales extraordinaires pourront être convoquées, soit par décision du comité, soit sur une demande écrite adressée au Président par dix sociétaires au moins.

Les convocations aux assemblées générales tant ordinaires qu'extraordinaires devront être insérées un mois à l'avance au Bulletin de la société.

ART. 12. — La société est placée sous le régime de l'art. 55 de la loi du 1^{er} juillet 1901 sur les Associations.

Son siège est à Paris, à l'Institut de Langue et Littératures françaises de la Faculté des Lettres.

En cas de dissolution, l'actif restant après liquidation de toutes dettes sera versé à une société poursuivant des recherches analogues et qui sera désigné par l'assemblée générale spécialement réunie à cet effet.

ART. 13. — La société s'interdit toute action ou discussion étrangère au but de ses travaux.

